

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JÚLIO CÉSAR LOURENÇO

**IMAGENS DA ELITE: A TRAJETÓRIA DO DOCUMENTARISTA  
JOÃO MOREIRA SALLES DENTRO DO CAMPO  
CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO (1987-2007)**

CURITIBA - PR

2016

JÚLIO CÉSAR LOURENÇO

**IMAGENS DA ELITE: A TRAJETÓRIA DO DOCUMENTARISTA  
JOÃO MOREIRA SALLES DENTRO DO CAMPO  
CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO (1987-2007)**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Paraná - UFPR, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Luísa Sallas

Co-orientador: Prof. Dr. Ângelo José da Silva.

CURITIBA - PR  
2016

Catálogo na Publicação  
Cristiane Rodrigues da Silva – CRB 9/1746  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação – UFPR

Lourenço, Júlio César

Imagens da Elite: a trajetória do Documentalista João Moreira Salles dentro do Campo Cinematográfico Brasileiro (1987-2007). /  
Júlio César Lourenço – Curitiba, 2016.  
215 f.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Luisa Sallas.

Coorientador: Prof. Dr. Ângelo José da Silva.

Tese (Doutorado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

1. Sociologia – Documentário. 2. Cinema Brasileiro. 3. Salles,  
João Moreira (1962- ). I. Título.

CDD 302.234




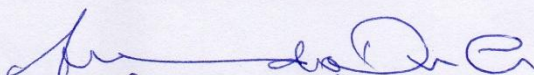
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
Setor CIÊNCIAS HUMANAS  
Programa de Pós Graduação em SOCIOLOGIA  
Código CAPES: 40001016032P2

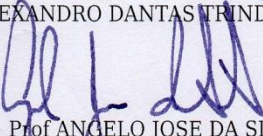
### TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em SOCIOLOGIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **JULIO CESAR LOURENCO**, intitulada: "**Imagens da elite: a trajetória do documentarista João Moreira Salles dentro do campo cinematográfico brasileiro (1987-2007)**", após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO**.

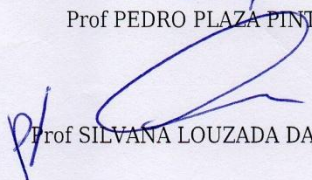
Curitiba, 25 de Abril de 2016.

  
Prof ANA LUISA FAYET SALLAS (UFPR)  
(Presidente da Banca Examinadora)

  
Prof ALEXANDRO DANTAS TRINDADE (UFPR)

  
Prof ANGELO JOSE DA SILVA

  
Prof PEDRO PLAZA PINTO (UFPR)

  
Prof SILVANA LOUZADA DA SILVA (UFF) - ECO - UFRI

\*Nota: A professora Doutora Silvana Louzada da Silva participou da sessão da defesa por videoconferência, assim, este documento segue assinado pela presidente da banca.

Programa de Pós Graduação em SOCIOLOGIA | UFPR  
Rua General Carneiro, 460 - 9º. Andar - Curitiba - Paraná - Brasil"  
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5173 - Fax: (04) 1336-0517 - E-mail: pgsocio@ufpr.br

À minha namorada  
Michelle de Castro Carneiro,  
pelo carinho, atenção e companheirismo.

Aos meus pais, Francisco Carlos Lourenço e  
Deonísia Aparecida Mariano Lourenço,  
pelo apoio nos momentos difíceis.

À minha orientadora, Ana Luíza Sallas, que  
acreditou e me ajudou muito na realização  
deste trabalho.

## RESUMO:

Oriundo de uma das famílias mais ricas do Brasil e de um dos grupos que mais praticam o mecenato cultural no país, João Moreira Salles, de 1987 a 2007 se enveredou pela carreira de documentarista tendo produzido alguns dos mais importantes filmes do período conhecido como retomada do cinema brasileiro nos anos 1990 e início dos anos 2000. Ao trazer para o cinema brasileiro a interpretação de um setor da elite brasileira interessada a respeito da compreensão e representações das realidades sociais brasileiras, provocou diversos debates e indicou várias tendências de como as representações e identidades dos brasileiros poderiam ser pensadas e trabalhadas no cinema. Sendo assim, este projeto teve como objetivo analisar essa singular trajetória, buscando compreender a importância deste lastro social que o cineasta carrega em seus empreendimentos e como ele influenciou estes filmes. Somado a isto, busco compreender os motivos destes filmes terem os prestígios que angariaram ao longo dos anos, situando o trabalho deste cineasta no interior do período que ficou conhecido como Cinema da Retomada.

Palavras chave: João Moreira Salles; Cinema Brasileiro; Documentário; Sociologia

# *ABSTRACT:*

Coming from one of the richest families in Brazil and one of the groups that more practice cultural patronage in the country, João Moreira Salles, 1987-2007 was embarked by documentarian career has produced some of the most important films of the period known as the resumption of Brazilian cinema in the 1990s and early 2000s by bringing to Brazilian cinema interpretation of a Brazilian elite sector concerned about understanding and representations of Brazilian social, provoked many debates and indicated several trends regarding how the representations and identities of the Brazilian could be thought of and you work in film. Thus, this project aims to analyze this singular trajectory, trying to understand the importance of social ballast that the filmmaker carries in their endeavors and how it influenced these films. Added to this, we seek to understand the reasons of these films have the prestige it garnered over the years, situating the work of filmmaker within the period that became known as Cinema Resume.

Keywords: João Moreira Salles; Brazilian movie; Documentary; Sociology

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1   CAPÍTULO 1 – A FAMÍLIA E A EMPRESA .....</b>	<b>15</b>
1.1 A Família .....	15
1.2 A Casa .....	26
1.3 A empresa .....	34
1.4 A cultura organizacional: o legado do passado condiciona o futuro .....	40
1.5 A construção do patrimônio .....	44
<b>2   CAPÍTULO 2 - MECENATO EMPRESARIAL E INCENTIVOS FISCAIS NO BRASIL .....</b>	<b>66</b>
2.1 Historicidade e dinâmicas do mecenato .....	66
2.2 Mecenato no Brasil e políticas de incentivos fiscais.....	72
2.3 A atividade de mecenato cultural da família Moreira Salles .....	75
2.4 O mecenato privado e as leis de incentivos fiscais .....	85
2.5 A importância da Retomada .....	103
2.6 Diretores, produtoras e os gargalos da Retomada .....	112
<b>3   CAPÍTULO 3 - IMAGENS DA ELITE .....</b>	<b>122</b>
3.1 Características do cinema da Retomada .....	122
3.2 O debate da Retomada com o movimento do Cinema Novo .....	128
3.3 A ascensão dos documentários na Retomada .....	142
3.4 A trajetória de João Moreira Salles no interior da prática cinematográfica brasileira .....	154
3.5 Ensaísmo e mediação: os dilemas de João Moreira Salles a respeito do trabalho documental .....	162
3.6 Imagens da elite em Notícias de uma guerra particular, Entreatos e Santiago .....	177
<b>4   CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>201</b>
<b>5   REFERÊNCIAS .....</b>	<b>204</b>



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1	Foto de João Moreira Salles .....	12
2	Reprodução das cenas iniciais do filme <b>Santiago</b> (2007) .....	18
3	Reproduções de algumas cenas do filme <b>Santiago</b> (2007) onde são mostradas a dimensão íntima da casa da família Moreira Salles .....	27
4	Reprodução de algumas das fotos da casa da família Moreira Salles mostradas no filme <b>Santiago</b> (2007) .....	31
5	Genealogia da família Moreira Salles .....	45
6	João Theotônio Moreira Salles em 1906, aos 18 anos, logo após chegar em São Paulo/SP .....	48
7	A Casa Moreira Salles em Poços de Caldas/MG, nos anos 1930 .....	50
8	Foto de W. M. Salles .....	53
9	Logo do Unibanco .....	60
10	Família Moreira Salles reunida em uma foto de 1992 .....	61
11	Representação do campo cultural brasileiro.....	69
12	Representação do campo cinematográfico brasileiro .....	70
13	Logo do Itaú Cultural .....	76
14	Logo do Instituto Moreira Salles .....	77
15	Logo da produtora Video Filmes .....	81
16	Logo do Espaço Itaú de Cinemas .....	82
17	Logo da empresa Embrafilme .....	93
18	Carla Camurati em frente aos cartazes de seu filme <b>La Serva Padrona</b> (1998) .....	110
19	Quadro mostrando as principais produtoras e cineastas do período da Retomada .....	124
20	Capa do DVD do filme <b>Notícias de uma guerra particular</b> (J. M. Salles e Kátia Lund, 1999) .....	135
21	Reprodução de uma cena do final do filme <b>Notícias de uma guerra particular</b> (1999) .....	138
22	Cartaz do documentário <b>Nanook, o esquimó</b> (Robert Flaherty, 1922) .....	145
23	Cartaz do documentário <b>Crônica de um verão</b> (Jean Rouch, 1960) .....	149
24	Cartaz do documentário <b>Cabra marcado para morrer</b> (Eduardo Coutinho, 1984) .	152
25	Cartaz do filme <b>Santiago</b> (J. M. Salles, 2007) .....	160
26	Cartaz do documentário <b>Futebol - Um país, uma paixão</b> (J. M. Salles, 2006) .....	163
27	Cena de <b>Santiago</b> (2007) onde o ângulo mostra o pequeno apartamento do mordomo Santiago .....	194
28	Reprodução da cena do filme <b>Santiago</b> (2007) onde o mordomo realiza uma encenação com as mãos .....	197

29	Reprodução de cena do filme <i>Santiago</i> (2007) onde é possível perceber o mordomo que leva o nome do filme falando de lado, sem olhar nunca olhar para a câmera, acatando a estética imposta pelo cineasta J. M. Salles .....	198
30	Reprodução da única cena do filme <b>Santiago</b> (2007) onde o cineasta J. M. Salles fica próximo de seu antigo mordomo Santiago.	199

## LISTA DE GRÁFICOS

1	Filmes nacionais lançados entre 1972 a 1994 .....	98
2	Número de filmes nacionais lançados - 1995-2012 .....	104

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Ranking de produção de longas-metragens (1995-2012) .....	114
Tabela 2 - Público alcançado entre 1995-2012 por cada produtora da Retomada .....	119

## INTRODUÇÃO

Este trabalho examina a trajetória social do documentarista João Moreira Salles. A motivação inicial de escrever sobre este cineasta ocorreu devido à qualidade técnica de seus trabalhos e às inovações que o mesmo trouxe à linguagem do documentário, as quais rompiam significativamente com a forma como compreendia antes o gênero, uma espécie de filme escolar, em que um locutor narrava diversas informações sobre um tema considerado de grande importância em uma narrativa fechada, distanciada e formal.

Ao ver filmes como **Notícias de uma Guerra Particular** (1999) e **Entreatos** (2004), chamaram-me a atenção vários elementos da estruturação da narrativa e de sua montagem. As câmeras eram tremidas, as entrevistas informais, a equipe de produção exposta, muitas passagens eram improvisadas, o som ruidoso, praticamente não havia narração e um direcionamento do diretor do filme nas falas dos entrevistados. Por fim, ao invés do cineasta impor uma forma de pensamento perpassada por uma “verdade”, havia uma discussão a respeito dos limites da própria linguagem do documentário e uma reflexão sobre as representações sociais que estavam contidas na imagem das pessoas entrevistadas.

Pesquisando mais a respeito do diretor João Moreira Salles, assistindo outros de seus filmes e outros filmes de diretores contemporâneos, entrei em contato com todo um novo universo e perfil que o documentário estava trilhando no Brasil nos anos 1990 e início dos 2000. Neste momento, uma nova safra de realizadores surgia e começava a produzir a partir de novas condições técnicas, econômicas e pensando os filmes juntamente com novas estratégias de linguagens. Nesse novo posicionamento do documentário brasileiro, esse modelo clássico foi substituído, embora não totalmente abandonado e, começaram a ganhar espaço à preferência pela história pessoal e particular, ao invés dos temas universais, o envolvimento explícito do narrador com aquilo que é narrado e a menor preocupação com a verdade factual daquilo que é exposto no filme.

Mas foi em **Santiago** (2007), filme em que o cineasta através de uma narrativa complexa, realiza uma autocrítica de seu trabalho, através de uma narrativa que mistura ficção com a realidade, realizando uma busca pela própria memória e de sua família, que encontramos o ápice de seu trabalho.

Ao regressar em filmagens que havia feito em 1992 para um filme sobre seu antigo mordomo Santiago, o cineasta realiza um novo filme, no qual reconhece sua própria incapacidade de perceber os anseios de representação de seu mordomo ofuscadas pela

vontade do mesmo de impor uma estética às filmagens que não levava em consideração uma aproximação para com a pessoa retratada e mesmo uma suspensão da relação de classes sociais que havia entre o cineasta e o Santiago.

Posteriormente, ao pesquisar a respeito da origem social de J. M. Salles compreendi que o mesmo é descendente de uma das famílias mais ricas do Brasil, proprietária de várias empresas de renome e gestora do maior banco privado do país, o conglomerado Itaú Unibanco. Devido a isto, o questionamento a respeito dos motivos de uma pessoa com esta trajetória se envolver com cinema foi uma pergunta recorrente e desafiadora.



**Figura 1** - Foto de João Moreira Salles. Imagem de divulgação para o filme **Entreatos** (2004)

A entrada de J. M. Salles no meio cinematográfico deveu-se a principalmente dois fatores principais: a influência de seu irmão Walter Moreira Salles Jr., um dos principais cineastas brasileiros contemporâneos, que o inseriu neste meio e a tradição de sua família em investir e patrocinar diversas áreas culturais no Brasil que começou com seu pai, o embaixador e empresário Walther Moreira Salles (1912 – 2001), que sempre teve bastante apreço pelas produções culturais de sua época e conhecia e patrocinava muitas personalidades importantes do mundo das artes e da cultura, tornando-se um dos maiores mecenas brasileiros de sua época. Ao final de sua vida, W. M. Salles ainda transformou sua casa na sede do Instituto Moreira Salles, fundado em 1992, que, na atualidade, corresponde ao maior divulgador privado de arte brasileira no país.

Após sua morte, seus quatro filhos deram continuidade a este legado de investir nas mais diversas áreas culturais brasileiras: filmes, documentários, revistas literárias, acervo de imagens e fonogramas, doação de obras para museus. Seus herdeiros atuam sempre de forma que este investimento se reflita em capitais sociais a todas as empresas do grupo.

Assim, quase sempre em uma posição privilegiada tanto culturalmente, economicamente e socialmente. J. M. Salles foi criado em volta deste ambiente, teve uma infância ligada aos movimentos culturais de diversas áreas e conheceu inúmeras pessoas importantes e fez várias amizades e parcerias. Logo, absorveu desde muito cedo, inúmeros debates sobre arte, cultura e estética que envolvem os campos culturais no Brasil.

Gradativamente, J. M. Salles em sua trajetória se tornou tanto um fomentador cultural quanto um documentarista de excelência. Junto ao seu irmão, criaram a produtora Video Filmes que tornou-se um micro-campo dentro do espaço cinematográfico brasileiro, por onde circularam diversos cineastas, que produziram filmes e trabalhos que tiveram repercussão tanto nacional quanto internacional, fornecendo a empresa uma identidade particular e singular, além de uma posição de destaque neste meio.

Deste modo, a obra de J. M. Salles personifica a interpretação de um setor da elite brasileira interessada a respeito das interpretações e representações, a respeito das realidades sociais brasileiras. Imagem esta que é mediada por suas visões de mundo, de classe, por seu *habitus* e pelas condições do campo cinematográfico no momento da produção de seus trabalhos.

Mas, igualmente debato que para a carreira J. M. Salles no cinema documentário chegar ao patamar de público e crítica que alcançou, foi preciso compreender e dialogar com as demandas deste campo. Por sua origem e pouca bagagem técnica e formal, precisou legitimar a qualidade seu trabalho ao longo dos anos e conforme foi realizando seus filmes, aprendendo a respeito das linguagens e possibilidades do documentário, participando de festivais, seminários, encontros, entre outros eventos expondo seu trabalho ao público, fazendo parcerias, dando entrevistas a diversos veículos, entre outras atividades se alinhando com as mudanças do campo e seus problemas, demandas e dilemas.

Assim procurei compreender os caminhos que o cineasta trilhou ao longo de sua trajetória 1987 a 2007, de atuação no qual realizou doze filmes como documentarista, que articulei esta discussão, de quais lugares o mesmo ocupou dentro da prática cinematográfica brasileira, quais os desafios e dilemas, com quem dialogou, as influências e repercussões de seu trabalho.

Este trabalho está dividido em três capítulos: no primeiro intitulado **A família e a empresa**, em que discuto a respeito da origem social de J. M. Salles, mostrando e analisando as influências que sua família, sua casa e as empresas Itaú Unibanco tiveram na construção de sua identidade e como estes elementos impulsionaram e dinamizaram sua carreira como documentarista. Assim, mostro como o patrimônio da família Moreira Salles foi construído ao longo do século XX, as tradições que assumiram e sua importância, a cultura empresarial e os laços distintivos do clã e, como o mesmo está situado dentro da elite econômica brasileira.

No segundo, intitulado **Mecenato Empresarial e políticas de incentivos fiscais a cultura no Brasil**, inicialmente articulo o que compreendemos como mecenato e como esta prática se propagou no Brasil. Em seguida, aponto quais as ações de mecenato da família Moreira Salles e por fim, discuto a respeito das políticas de incentivos fiscais no Brasil, dando foco a Lei Rouanet, mostrando as virtudes, críticas e limitações desta, apontando que a mesma propiciou o surgimento do ciclo de produção cinematográfica conhecido como Retomada do Cinema Brasileiro, movimento do qual J. M. Salles dialogou e fez parte.

Por fim no terceiro capítulo, intitulado, **Imagens da elite**, discuto a respeito das características que assumiu o Cinema da Retomada, suas relações com os ciclos cinematográficos que vieram antes deles, dando foco ao diálogo que teve com o **Cinema Novo**, a ascensão dos documentários. Na sequência, busco compreender as marcas distintivas intelectuais e artísticas, e as tomadas de posição assumidas por J. M. Salles, ao longo deste período, com interesse de apreender a sua importância para o período e os debates e conflitos com os quais se envolveu e, analiso dois dos filmes de J. M. Salles, **Notícias de uma guerra particular** (1999) e **Santiago** (2007), focando em minha análise, como estes trabalhos foram produzidos e montados, enfatizando quais os materiais técnicos utilizados, as pesquisas realizadas para a realização da produção, a forma de abordagem dos temas e personagens (pessoas), a intervenção do diretor, como ocorreu a delimitação dos temas, a construção das narrativas, e a influência de sua bagagem social na construção dos mesmos.

## CAPÍTULO 1 – A FAMÍLIA E A EMPRESA

Neste capítulo discorro sobre como foi constituída a trajetória de ascensão da família Moreira Salles e suas empresas compreendendo as formas através das quais a família buscou se organizar e estruturar a sua continuidade, ao redor de um projeto econômico, social e cultural comum, que une os seus membros ao longo de gerações sucessivas. Assim, discuto inicialmente o conceito de família, na sequência o conceito de empresa familiar. Deste modo, mapeio os principais eventos, as estratégias utilizadas pelo clã para atualizar a articulação entre família e empresa ao longo dos anos de forma a consolidar e viabilizar a constituição de um imenso *holding* familiar, que possui fortes intervenções e interações em diversos âmbitos sociais na sociedade brasileira.

Logo, problematizo como a influência deste legado familiar impactou nas ações, práticas e dinâmicas da trajetória de J. M. Salles no sentido de perceber sua as dinâmicas de origem social, sua formação e as construções de suas visões de mundo.

### 1.1 A FAMÍLIA

Em um bate papo informal no site UOL, J. M. Salles foi questionado se **Santiago** (2007) seria seu filme favorito, segundo ele:

“Sim, não por achá-lo bom ou ruim. É que os outros poderiam ter sido feitos por outras pessoas. Santiago não. Só eu poderia tê-lo realizado. É a minha história. (...) Santiago não é um filme para fora, no sentido de ser uma representação do mundo. Ele é, sobretudo, um filme para dentro: da minha memória, da minha consciência do tempo, da própria noção de documentário” (SALLES, 2008, s/p).

Dos filmes de J. M. Salles, **Santiago** (2007) é o que apresenta o desafio de como o próprio cineasta admitiu em muitas entrevistas, de filmar sua própria classe social e não apenas outras, quase sempre menos favorecidas que a sua. Isto o possibilitou, deste modo, fazer uma autocrítica sobre sua imagem e origem.

**Santiago** (2007) é um filme introspectivo, uma crítica autobiográfica e um trabalho corajoso. Ele corresponde ao último documentário produzido pelo cineasta e o interesse por esta obra é que ela consegue mostrar de forma crua e sintetizada, vários elementos da

trajetória deste herdeiro de uma imensa fortuna que se aventurou a pesquisar, produzir e se tornar ele próprio um documentarista.

O filme é todo focado em recuperar memórias familiares do período, em que seu pai, o empresário e embaixador Walter Moreira Salles, morava junto com a família, na mansão, no Rio de Janeiro, onde o cineasta residiu até os vinte anos. Mas, ao começar as filmagens da casa em 1992, a mesma se encontrava abandonada, o que denotava o tom melancólico que reinava no local, que anteriormente abrigara uma intensa vida social, fruto das relações de amizade e trabalho que faziam parte da vida do embaixador.

Logo nas primeiras cenas, o narrador confessa:

“Saí da casa da Gávea no início da minha juventude. Sem que eu percebesse, era a primeira grande mudança, o fim da infância e da adolescência, o início de outra coisa. Mais tarde e aos poucos, a juventude foi ficando para trás. Tive vontade de voltar à casa, e por isso retomei o filme. Gostaria que essa história fosse de meus pais e também de meus irmãos, Pedro, Walter e Fernando. A memória de Santiago e da Casa da Gávea é nossa” (SANTIAGO, 2007).

Essa memória é evocada a partir de fotos e vídeos amadores mostrados em vários momentos ao longo do filme. Por meio destas imagens, o cineasta constrói uma crônica visual da trajetória da mesma, mostrando sua disposição, seu valor, seu costume e sua tradição.

Como mostra Domingues (1999, p. 3), a memória inclui reminiscências, atitudes e sentimentos, regras sociais e normas, padrões cognitivos, o conhecimento científico e tecnológico, assumindo formas ideais e materiais que se encontram concretamente imbricadas e que podem ser separadas apenas analiticamente. A memória social provê os padrões para a estruturação do “imaginário”, ou seja, para a dimensão expressiva, cognitiva e normativa da vida social, para o desenvolvimento das relações sociais e para o intercâmbio material dos sistemas sociais com a natureza.

Conforme a reprodução das primeiras cenas abaixo, pode-se perceber parafraseando Domingues (1999, p. 3) que a memória não sobrevive sem as pessoas, embora não se reduza a elas. Assim, ela não necessariamente é semântica, nem pode ser compreendida como uma mera cópia da realidade, guardada em nossa cabeça. Logo, a memória é sempre uma construção, que envolve percepção, sentimentos e lembranças. Embora individual, a memória é sempre mediada socialmente, podendo sustentar experiências pessoais bem como informações objetivas.



O filme fez a captura de imagens, depois da casa ser desocupada, assim, vemos na tela imagens de ambientes vazios, onde predomina praticamente apenas o silêncio. Estes espaços estão focalizados porque permanecem repletos de memória e possuem grande representatividade para as pessoas desta família. Aliás, o retorno à casa, foi uma das motivações do documentário.



**Figura 2** - Reprodução das cenas iniciais do filme **Santiago** (2007). Os planos foram todos realizados na mansão da família na Gávea, que em 1992, estava fechada havia cerca de quinze anos. A primeira foto abaixo, mostra uma cadeira vazia que pertencia à mãe de J. M. Salles, que havia morrido dois anos antes da gravação destas cenas iniciais. A segunda foto representa os pertences familiares guardados sugerindo elementos importantes para os familiares em determinado momento, mas que estavam sem uso e reservados por serem retomados em algum momento. A terceira imagem mostra a casa abandonada, sinalizando a ausência de vida que imperava no local naquele momento.

Assim, ao pensar a trajetória de J. M. Salles se torna imprescindível compreender sua origem social e a trajetória de sua família. A ascensão deste clã ao longo do século XX é saliente e uma das trajetórias mais exitosas dentro da elite econômica brasileira. A narrativa de **Santiago** (2007) faz várias alusões a este legado, que não abrange somente o âmbito econômico, mas esferas sociais e culturais. Logo, é vital a discussão sobre o que estamos entendendo como “família” e suas extensões, uma vez que é a partir destes arranjos que podemos desvendar sua formação, socialização, formas de compreensão do mundo e de que forma estes elementos interferiram ou não em seu trabalho como documentarista.

Conforme mostra Bruschini (1989, p. 2), a função social da família foi desde sempre um tema que despertou interesse em diferentes teorias e metodologias na Sociologia. A autora chama a atenção que correntes como o Funcionalismo, o Marxismo, Escola de Chicago, a Escola de Frankfurt, entre outras, proporcionaram diversas contribuições ao debate.

No Brasil, autores como Gilberto Freyre (2006), somado a Oliveira Vianna (2005) e Antonio Candido (1951), escreveram sobre a família patriarcal, predominante no período colonial. Freyre ainda escreveu sobre a ascensão da família nuclear ou burguesa no Brasil. Na atualidade, estudos sobre as famílias brasileiras expandiram bastante e abrangem várias direções, trilham de estudos demográficos e econômicos a estudos de gênero e estrutura na contemporaneidade.

Embora com muitas diferenças de perspectivas e análises, as teorias convergem na ideia da família como uma instituição mediadora entre o indivíduo e a sociedade, submetida às condições econômicas, sociais, culturais e demográficas mas que também tem, por sua vez, a capacidade de influenciar significativamente a sociedade.

Estas teorias transpuseram a ideia de família como fenômeno biológico de conservação e reprodução, para um fenômeno social. Assim, a família assume o papel de primeira instituição que socializa os indivíduos ao integrá-los nos grupos em que nasceram e transmitir, ao mesmo, os seus hábitos e valores característicos. Logo, a mesma representa o grupo social por excelência, centro maior dos relacionamentos e foco das interações sociais. Podemos definir a instituição família, portanto, como um conjunto de pessoas, em geral ligadas por laços de parentesco, pessoas do mesmo sangue ou não, ligadas entre si por casamento, filiação, ou mesmo adoção, que vivem ou não sob a mesma residência.

Bruschini (1989, p. 2) mostra que a família é uma instituição social básica, que aparece sob as mais formas diversas em todas as sociedades humanas. Através dos tempos, a família desempenhou diversas funções, ora perdendo algumas, ora crescendo outras. Isto

porque a família acompanha as mudanças da sociedade incorporando novos valores, funções e formas de organização, de acordo com as ideologias dominantes e necessidades sociais, culturais, econômicas e políticas de cada época.

Destas, os papéis mais importantes estão a função de reprodução da espécie, a criação, a socialização e a educação dos filhos, o desenvolvimento de identidades, além da transmissão do patrimônio cultural da família. Lévi Strauss (1974, p. 17), define a família como um grupo social que tem origem no casamento, correspondendo a uma união legal com direitos e obrigações econômicas, religiosas, sexuais e de outro tipo. Mas, que também está associada aos sentimentos como o amor, o afeto, o respeito ou o temor.

Do mesmo modo, as relações entre os membros de uma família podem ser alargadas, complexas, hierarquizadas, porque a família pode ser considerada como uma unidade que envolve as economias individuais e que pratica uma economia moral ou cultural coletiva com base nas relações de parentesco. A família é, portanto, produto do sistema social e reflete o estado da cultura deste. Ou seja, ela se molda às condições de vida num determinado espaço de tempo, sendo diferente e devendo ser contextualizada em relação ao momento e a cultura.

Assim, o legado familiar é uma fonte de pertencimento e acolhimento para o indivíduo. As famílias da elite econômica brasileira há várias gerações formam complexas redes sociais, políticas e de nepotismo. Ao nascer, o herdeiro já em sua socialização é iniciado a assimilar as histórias, legados, funções familiares e as expectativas de expansão da herança familiar que seus pais esperam que sejam cumpridas. Antes mesmo do nascimento, os pais projetam fantasias conscientes e inconscientes do que esperam dos seus futuros filhos e estas fantasias possuem correlações com o que seus pais esperavam deles. Essas tarefas não são exatamente objetivas e concretas, mas podem até ser. Espera-se que esses futuros filhos tenham alguma parte dos pais como forma de espólio, bem como, que ajam na sociedade dando continuidade aos empreendimentos familiares e que para a família tenham a sua função interna dentro da dinâmica familiar.

Logo, as dinâmicas da família e os sistemas de parentesco transmitem, no âmbito familiar, quais os papéis e obrigações cada sujeito deve exercer. E, para o cumprimento deste objetivo, desde a infância, um trabalho de indução é realizado em cada indivíduo da família com a finalidade de estabelecer quais valores, crenças e pressupostos devem ser cultivados e perpetuados ao longo das gerações.

Bourdieu (2005, p. 24-31) observou que as práticas culturais juntamente com as preferências em assuntos como educação, arte, mídia, música, esporte, posições políticas,

entre outros, estão ligadas ao nível de instrução, submetidas ao volume global de capital acumulado, aferidas pelos diplomas escolares ou pelo número de anos de estudo e, secundariamente, à herança familiar. Neste sentido, ao comentar sobre as diferenças de visões e valores entre as classes sociais, Bourdieu (2005, p. 24-31) mostrou que os julgamentos de gostos e preferências são socialmente construídos, demonstrando a relação estreita entre o gosto e a classe social. O princípio da distinção nas sociedades modernas é construído a partir da familiaridade e naturalidade dos indivíduos e grupos sociais com a cultura dominante.

Deste modo, o gosto classifica e distingue. Logo, para a coesão da família é vital a transmissão e reprodução dos valores familiares e de sua história e trajetória às gerações presentes e futuras de maneira a mostrar para os descendentes a importância social do clã que fazem parte e a necessidade que estas cooperações e dinâmicas sejam preservadas e levadas adiante por todos os integrantes (BOURDIEU, 2007, p. 23-26).

A família representa um local de laços marcados por solidariedade, afetividade, segurança e estabilidade. Em contrapartida, é possível encontrar, nesse mesmo espaço, relações conflituosas, competitivas e desagregadoras. Ela está diretamente ligada às atitudes comportamentais de seus membros. Deste modo, essas elites econômicas utilizam de variados métodos e mecanismos para a conquista da manutenção dos bens familiares e simbólicos de seu patrimônio. Seus integrantes são educados e treinados desde muito cedo sobre as práticas, dinâmicas e trajetórias de seus antepassados. Esta prerrogativa impõe deveres, lugares e expectativas sociais a todos os integrantes do grupo (BOURDIEU, 2007, p. 240).

Ao pesquisar sobre famílias de elite em Portugal, Lima (2003, p. 71) apontou que, além de possuírem um elevado estatuto social, os membros destes grupos familiares partilham um conjunto de interesses, ideais, um modo de vida, atitudes, formas de comportamento, formas de ser, fazer e vestir. As práticas que desempenham em comum remetem para a partilha de algo mais abrangente e significativo que o simples êxito empresarial; para um “estilo de vida de grupo”, que a autora define como o conjunto de qualidades de excelência, que só pode ser aprendido informalmente, no interior deste grupo.

Este desenho não é somente uma expressão ideológica, é também uma forma de vida, que se manifesta em padrões de comportamento simbólico. Segundo Lima (2003, p. 71), nestes grupos, a ideologia é objetivada, desenvolvida e mantida por um corpo de símbolos e de performances dramáticas: maneira, etiqueta, estilo de vestir, acento, padrão de atividade recreativa, regras de casamento e um conjunto de outros traços que fazem o estilo de vida de um grupo. Corresponde a um culto expressivamente elaborado e que se adquire durante

longos períodos em contextos sociais informais como a família, o clube e nas atividades extracurriculares de escolas exclusivas.

Neste ponto, Lodi (1987, p. 90) complementa que é expresso a todos as pessoas do clã a ordem de que para além de gostos ou vontades, a unidade e a gerência do patrimônio empresarial familiar deve permanecer sob o comando dos membros da própria família, isto é, esta estrutura deve permanecer unida mesmo com casamentos dos descendentes, nascimentos ou mortes de parentes e influência de concorrentes ou outras contingências diversas.

Assim, ao analisarmos a trajetória de J. M. Salles temos que ter em mente que o indivíduo em famílias de elite é programado desde a infância para ocupar determinado papel e perceber o que é esperado dele através da forma como o sistema familiar funciona à sua volta. Todas as famílias têm padrões de interação entre seus membros, estabelecem padrões de comportamento e estipulam papéis para cada um. Todas as famílias têm regras verbalizadas, além das não-verbalizadas.

A família, deste modo, contribui diretamente para a constituição do *habitus*, isto é, nossa maneira de perceber, julgar e valorizar o mundo e adaptar a nossa forma de agir, corporal e materialmente. Ele engloba as vivências, intenções, ambições, atitudes, experiências adquiridas, relacionamentos, origem e lugar social do indivíduo. Porém, estas disposições embora exerçam força determinista, são duráveis. Assim, segundo o autor, o indivíduo ao trilhar um caminho em um campo, não cumpre um destino, na realidade, ele altera seu contexto e é alterado por ele.

Para Bourdieu (2001, p. 185), o *habitus* é composto: pelo *ethos*, os valores em estado prático, não-consciente, que regem a moral cotidiana, isto é, um conjunto sistemático de disposições morais, de princípios práticos, pelo *héxis*, os princípios interiorizados pelo corpo: posturas, expressões corporais, uma aptidão corporal que não é dada pela natureza, mas adquirida e pelo *eidos*, um modo de pensar específico, corresponde apreensão intelectual da realidade, que é princípio de uma construção da realidade fundada em uma crença pré-reflexiva no valor indiscutível nos instrumentos de construção e nos objetos construídos.

Mas, os *habitus* não designam simplesmente um condicionamento, designam, simultaneamente, um princípio de ação. Neste sentido, Lima (2003, p. 33) nos atenta também que quando analisamos as trajetórias pessoais e profissionais de integrantes destas famílias devemos perceber que elas desde cedo foram inseridas em todo um projeto de continuidade e perpetuação dos planos familiares. Assim, desde pequenos, os herdeiros são instruídos a

terem consciência dos capitais econômicos, simbólicos e culturais que herdaram de seus antepassados e que devem preservar e passar adiante futuramente.

Lima (2003, p. 84) conclui assim que, o “lastro do passado” tem, portanto, um grande peso no processo de desenvolvimento destas famílias que, por isso, dedicam grande atenção à reconstituição da memória familiar, de forma a salientar os princípios organizacionais mais valorizados no seu projeto de continuidade.

Logo, na medida em que estas famílias têm expectativas e prescrevem padrões de comportamento para seus membros, ela contribui expressivamente para a construção de trajetórias de vida individuais e sociais. Estes imperativos familiares se configuram, portanto, em uma comunidade de práticas, de representações e de valores, que unem pessoas que partilham um conjunto de relações próximas e que se reconhecem como membros de um coletivo onipresente, que partilham um passado comum e que, no presente, dão continuidade aos laços de afinidade, aos hábitos e valores que têm em comum, reproduzindo a rede de solidariedade que os une. As pessoas que pertencem a um grupo dessa natureza tendem também a integrar os seus filhos na rede de sociabilidades em que estão inseridas. Isto é, os filhos das elites econômicas quase sempre estudam nas mesmas escolas, possuem amigos e colegas de mesmo nível econômico e frequentam os mesmos lugares de sociabilidades, consolidando desta forma uma densa rede de relações sociais, possuindo hábitos e gostos em comum.

Este desejo e investimento de preservação começa desde cedo na preparação dos herdeiros e sucessores da empresa, constitui-se em um aspecto primordial para a família empreendedora. Lodi (1987, p. 15), aponta as famílias que buscam um bom desenvolvimento pessoal para os descendentes, investem significativamente nos familiares com cursos, viagens e eventos culturais, orientação e acompanhamento dos progressos, proporcionam encontros de família periódicos com pessoas de outras esferas culturais: jornalistas, artistas, políticos entre outros; fazem reuniões frequentes para discutir problemas da empresa, buscam continuamente treinamentos, leitura de livros e reavaliação do progresso feito. Tudo isto é almejado para que os herdeiros adquiram um perfil empreendedor e tornem-se competentes para garantir uma boa sucessão e proporcionem a continuidade das demais gerações.

Estes indivíduos compartilham desde muito cedo uma rede de relacionamentos entre pessoas jovens de elite, dividir informações entre pessoas ou grupos que têm um interesse em comum. Partilham de uma mesma cultura proveniente de um mesmo *ethos* social fazendo

com que dividam experiências e contem com o apoio dos semelhantes para ultrapassarem as demandas dos novos papéis e status (LIMA, 2003, p. 69).

A cultura de um clã é transmitido aos seus descendentes através de histórias que narram acontecimentos que envolvem os fundadores do clã, as quebras de paradigmas, as ações empreendedoras que permitiram o clã alcançar o sucesso, a superação das dificuldades, os êxitos nos negócios, as reações a erros passados e disputas, exemplos dos tipos de comportamentos que julgam adequados para responder situações diversas.

Todas estas histórias e tradições são contadas sempre ancorando o presente no passado e fornecendo justificativa e legitimidade para as práticas em curso e por que devem ser preservadas. Estas narrativas se preservam através de rituais que expressam e reforçam os valores fundamentais da família, em eventos como reuniões familiares, religiosas, festas, viagens, por exemplo, são reavivados os feitos dos antepassados e suas histórias e legados. Suas memórias também podem ser preservadas em símbolos como fotografias, esculturas, diários, quadros, entre outros artefatos.

Devido a isto, ainda que por vezes nem tenham conhecido os pioneiros de suas famílias, é comum ver declarações públicas de herdeiros prestando grande respeito aos legados de seus antepassados. Sobre o avô, Pedro M. Salles, que nunca chegou a conhecer, afirmou em uma entrevista à jornalista Laura Greenhalgh que:

“Meu pai falava de meu avô, com quem não convivi, com enorme carinho. Era um homem do interior, de origem humilde, um comerciante. Há histórias folclóricas sobre João Moreira Salles, como a de que teria saído a pé de Cambuí para Pouso Alegre, onde meu pai viria nascer em 1912. A verdade é que a origem dos negócios foi uma casa de secos e molhados, depois um armazém em Poços de Caldas e lá o banco nasce como um escritório que negociava títulos dos cafeeiros locais. Quanto ao fato de meu pai ter começado a trabalhar cedo, creio que era o hábito da época. A família morava em cima da loja, então provavelmente ele voltava do colégio, passava por lá e via o pai atendendo os clientes. Isso fez com que desenvolvesse uma ideia que ficou para a vida toda, de que banco é serviço. Pessoas servindo pessoas. Depois levou a mesma ideia adiante, servindo o País” (GREENHALGH, 2012, p. 1).

Esta cultura familiar é levada também para todos os outros níveis de interação social que os membros vierem a inferir, como as empresas e outros empreendimentos. Logo, quando se reflete sobre a família Moreira Salles, é inevitável falar dos pioneiros que permitiram a construção de todo o patrimônio familiar e como ele é continuado na atualidade. Disseminar e reavivar o legado dos pioneiros familiares e seus valores torna-se vital para o entendimento de



onde teve o início da construção identitária do clã e por que ele deve ser preservado e continuado. Por isto, o esforço de passar adiante estas trajetórias de vida contribui para a criação de laços de identificação e pertencimento simbólica que vitais para a preservação da união da família e de seus patrimônios (LIMA, 2003, p. 25).

Deste modo, para preservar a propriedade e o controle das suas grandes empresas familiares no futuro, as gerações mais velhas não podem, assim, limitar-se a procurar garantir que as posições executivas de topo sejam ocupadas por membros da família. Elas precisam também, de garantir que os descendentes igualmente compartilhem dos mesmos laços identitários que uniam os seus antepassados.

A família de elite auxilia e é responsável por produzir e moldar os pessoas com mentalidades adequadas para que ocupem ou continuem preservando posições sociais de destaque. A formação do *ethos* de classe, isto é, os traços característicos de um grupo, são continuamente reproduzidos, em um processo de transmissão da herança familiar para os filhos, mediante difusão de diversos tipos de capital (simbólico, econômico, social, escolar) por meio do qual se estabelecem vínculos entre as gerações. Bourdieu (2007, p. 20-23) entende com o conceito de capital que riquezas ou valores acumulados socialmente se estendem para além da noção de bens materiais, ou seja, o autor abrange por esse termo não apenas o acúmulo de bens e riquezas econômicas, mas todo recurso ou poder que se manifesta em uma atividade social. Portanto, as desigualdades sociais não decorreriam somente de desigualdades econômicas, mas também dos entraves causados, por exemplo, pelo déficit de capital cultural no acesso aos bens simbólicos.

Deste modo, Bourdieu (1983, p. 91) abordou que além do capital econômico (renda, salários, imóveis)<sup>1</sup> é decisivo a compreensão de capital cultural (saberes e conhecimentos reconhecidos por diplomas e títulos)<sup>2</sup>, capital social (relações sociais que podem ser convertidas em recursos de dominação)<sup>3</sup> e capital simbólico (prestígio, honra)<sup>4</sup>. Ao fazer isso,

---

<sup>1</sup> O capital econômico refere-se às condições financeiras, patrimoniais e de renda de cada sujeito e de sua família, sendo um tipo de capital que pode interferir diretamente na opinião e expectativa de cada sujeito, uma vez que as esperanças subjetivas são perpassadas e circunscritas por determinadas condições objetivas. Deste modo, conforme condições econômicas e culturais, posições sociais e *habitus*, tendem a serem excluídas vontades de se desejar o que seria, em tese, improvável para determinadas posições sociais ou de classe.

<sup>2</sup> O capital cultural, segundo Bourdieu (1983, p. 91), é o elemento de herança familiar de maior repercussão no destino escolar. Ele é constituído por valores, costumes, crenças e ideologias, assim como por elementos que o objetivam e que possuem um valor nas relações de troca (ex: diplomas e títulos escolares).

<sup>3</sup> Bourdieu (1983, p. 91) descreve o capital social como o conjunto dos recursos reais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de conhecimento mútuo e reconhecimento. O capital social, por exemplo, corresponde à rede de relações interpessoais que cada um constrói, com os benefícios ou malefícios que ela pode gerar na competição entre os grupos humanos. Envolve um conjunto de trocas simbólicas e de relações que resultam em estratégias de investimento social, orientadas

o autor mostrou que esses capitais, embora autônomos, interrelacionam-se, podem ser acumulados e transferidos de uma arena para outra e, afastou de suas análises a ênfase central nos fatores econômicos mostrando que a posição social ou o poder que detemos na sociedade não dependem apenas do volume de dinheiro que acumulamos ou de uma situação de prestígio que desfrutamos por possuir escolaridade ou qualquer outra particularidade de destaque, mas está na articulação de sentidos que esses aspectos podem assumir em cada momento histórico.

Os capitais, portanto, são as “armas” e privilégios que os indivíduos possuem para melhor se posicionar e agir nos mais diversos espaços sociais que atuam. Eles não são, portanto, uma coisa, uma substância, mas uma relação de poder correspondente a um determinado estado de forças na luta de classes. Mudando este, altera-se também o valor das propriedades e dos atributos descritos como culturais. Se o herdeiro abre mão destes capitais renuncia à sua própria identidade (BOURDIEU, 1983, p. 93).

Neste mesmo sentido Elias (2001, p. 86) pontua que alguém que não pode se mostrar de acordo com o seu nível social, perde o respeito do meio ao qual pertence, uma vez que fica atrás de seus concorrentes em uma disputa incessante por *status* e prestígio, correndo o risco de ter esta trajetória arruinada e inclusive ser obrigado a abandonar a esfera de convivência do grupo de pessoas de sua mesma classe.

## 1.2 A CASA

O filme **Santiago** (2007) não trata apenas da trajetória deste mordomo, mas também da sua casa e da sua família de J. M. Salles. Assim, as primeiras cenas do filme começam mostrando logo de início a imensa casa de sua família, hoje sede do Instituto Moreira Salles. Esta cena não foi colocada a esmo. Esta casa é um dos símbolos do poderio econômico, social e cultural da família Moreira Salles no Brasil e um lugar de memória e sociabilidade para o clã, uma vez que foi onde o cineasta viveu boa parte de sua vida e onde formou sua identidade enquanto pessoa e relacionou-se com o mundo a sua volta.

---

consciente ou inconscientemente. Tais estratégias podem levar a mudanças de relações contingentes em relações necessárias e afetivas, as quais podem proporcionar lucros materiais ou simbólicos ou, por outro lado, reproduzir a ordem social preexistente.

<sup>4</sup> Refere-se a um capital simbólico aquilo que chamamos prestígio ou honra e que permite identificar os agentes no espaço social.

Assim, para o documentarista, a casa é um símbolo tanto do presente, como do passado e correspondeu ao seu principal lugar de socialização. Um local de convivência, onde os costumes e valores familiares foram cultivados. Logo, o espaço não possui apenas uma perspectiva física, mas também simbólica para o mesmo. Logo, a casa estava fundida em duas sociabilidades: a íntima e a política.



**Figura 3** – Reproduções de algumas cenas do filme **Santiago** (2007) são mostradas a dimensão íntima da casa da família Moreira Salles.

Estas três imagens acima são reproduções de algumas cenas do filme **Santiago** (2007) onde o cineasta J. M. Salles apresenta esta dimensão simbólica da casa para sua família. No primeiro quadro, vemos uma placa decorativa, colocada provavelmente em uma brincadeira dos pais indicando que na casa havia crianças e as mesmas traziam alegria e vida para o local. Na segunda e terceira imagem, o cineasta fez uma contraposição da piscina vazia, em 1992, com a utilização da mesma pela família em um momento de lazer quando o cineasta e seus irmãos eram ainda crianças. É interessante pontuar que esta cena da piscina, é um dos dois únicos trechos em cores do filme o que contrasta com a vertente de melancolia que persegue toda esta obra.

A mansão fica localizada no bairro da gávea na cidade do Rio de Janeiro, um bairro nobre de classe alta da Zona Sul do município, entre a encosta do Morro Dois Irmãos e a margem oeste da lagoa Rodrigo de Freitas. Uma localização privilegiada com vista para o monte Corcovado e acesso à praia do Leblon a sul, o Jardim Botânico, a norte e a Floresta da Tijuca à oeste.

A construção da casa teve início em 1949, mas foi terminada apenas em 1951. O local possui cerca de dez mil metros quadrados e foi todo intencionalmente projetado de forma a ser um local de recepção de pessoas, eventos sociais e reuniões de trabalho da alta elite carioca. Isto, porque se tratava da casa de um importante embaixador da república, um local onde vários temas de imensa importância para o Brasil foram discutidos e decididos.

Desde sua inauguração, a casa frequentemente recebia hóspedes ilustres, como Henry Ford II, David e Nelson Rockefeller e Aristóteles Onassis, e foi palco de importantes decisões da vida política brasileira, como a anistia dada pelo presidente Juscelino Kubitschek aos militares revoltosos do levante de Jacareacanga, em 1956, e a negociação que marcou o fim das concessões de exploração das jazidas de ferro à mineradora norte-americana Hanna no Brasil, no governo João Goulart (FRANÇA, 2009, p. 1).

França (2009, p. 1) comenta que a casa chegava a sediar em média três eventos por semana entre festas e coquetéis, o que denota a intensa vida social que ocorria no local. Nas duas vezes que visitei o local ao longo desta pesquisa, pude perceber como toda a arquitetura foi planejada a causar um grande impacto a todos que ali frequentam. Os ambientes são todos altos, espaçosos e bastante iluminados. E o recinto possuía ainda muitos elementos de

decoreção antigos como ornamentos, pisos, quadros, entre outras, além de obras de arte mantidas mesmo com a reforma feita para abrigar o Instituto Moreira Salles.

Logo ao adentrar na casa, o visitante sente no ar o clima de que ali é um lugar crucial para a interpretação e compreensão do poder e alcance da influência econômica e social desta família na sociedade brasileira. W. M. Salles além de empresário, era um homem público e a casa reflete isso. No projeto da mansão, seus gostos e opiniões foram seguidos à risca no desenho desenvolvido pelo arquiteto Olavo Redig de Campos (1906 – 1984)<sup>5</sup>.

Em relação à riqueza e aos gastos da família com arquitetura, ornamentos e obras artísticas, para entender os motivos destes investimentos, é interessante fazer um diálogo com a obra **Sociedade de Corte** (2001) de Nobert Elias.

Os símbolos de riqueza sempre foram de suma importância na definição e consolidação de grupos de elite, por conferir estatuto ou prestígio. Por isso, a habitação é fator de identificação da elite tal como a educação, a etiqueta social e familiar, a política matrimonial e de perpetuação de linhagens.

E, Elias (2001, p. 75) mostra que a “casa” por vezes aprisiona seus integrantes a sua própria lógica de existência, uma vez que a mesma demanda elevado investimento contínuo e ininterrupto para a manutenção de seus padrões. Elias (2001, p. 75) citando o Duque de Croy afirma que: “foram as casas que esmagaram a maioria das grandes famílias”. Logo, as variações econômicas, de qualquer ordem, podem por vezes inviabilizar a permanência destes clãs. Assim, de acordo com o autor, existe toda uma rede de pressões no qual a família de elite está inscrita.

Parafraseando Elias (2001, p. 75), o fato de indivíduos se arruinarem por e para suas casas é incompreensível enquanto não compreendermos que, neste grupo de famílias, o tamanho e o esplendor da casa não constituem uma expressão primordial da riqueza, mas sim uma expressão primordial da posição e do nível.

Logo, o autor mostra que a posição elevada obriga a família a possuir e “organizar” uma casa que corresponda a ela. O que por vezes pode ser entendido com desperdício de recursos, para esses grupos na verdade é uma expressão característica de seus *ethos* de classe.

A casa da família, reflete assim o contexto no qual a mesma estava e está inserida. Em uma entrevista ao jornalista Marcos de Sá Corrêa, W. M. Salles declarou:

---

<sup>5</sup> A escolha do arquiteto não foi a esmo, Olavo era filho de diplomata e formado pela Escola Superior de Arquitetura de Roma. No mesmo tempo que realizou o projeto, dirigia o Serviço de Conservação do Patrimônio do Itamaraty, responsável também pela concepção de chancelarias e sedes residenciais diplomáticas no exterior, portanto, era muito próximo a W. Moreira Salles.

“Comecei a construí-la quando estava solteiro. Por isso ela é ampla na parte social e relativamente pequena nos aposentos privados. Só tem três quartos. Foi imaginada para um homem solteiro com certa vida social” (W. M. SALLES apud CORRÊA, 1999, p. 56).

Mas, à medida que a família foi crescendo, e vários eventos aconteceram, o clã viu ser necessário a construção de mais dois quartos na casa. Ainda assim, são poucos cômodos perto da imensidão da construção. Nesta mesma direção, Pedro M. Salles em entrevista à Laura Greenhalgh, ao falar da casa afirmou que:

“Quando você olha a casa vê que ela tem cara de embaixada. Originalmente era uma residência espaçosa na área social, com apenas três quartos. Com o tempo ganhou mais dois quartos, e parou por aí. Recentemente levantamos a correspondência de meu pai com o arquiteto Olavo Redig de Campos, ao longo de quatro anos, e vimos que só ele se relacionava com o autor do projeto e a construtora. Falava das visitas que fazia à obra, do que imaginava estar atrasado, discutia detalhes, enfim, tudo ele, Walther. Casou-se com minha mãe em 1954, e ela então se dedicou a selecionar a mobília e as obras de arte. A casa foi uma espécie de instrumento de trabalho, um lugar que não hospedava, recebia. Quando o Henry Ford II veio ao Brasil, por razões de logística e segurança ele se hospedou lá. E nós, a família, tivemos que nos mudar por falta de espaço” (P. M. SALLES apud GREENHALGH, 2012, p. 1-2).

De fato, olhando as fotos da casa mostradas no filme **Santiago** (2007) é possível perceber a dimensão de “embaixada” que W. M. Salles procurou contemplar na construção de sua casa.



**Figura 4** – Reprodução de algumas das fotos da casa da família Moreira Salles mostradas no filme **Santiago** (2007).

Nestas três imagens acima também retiradas do filme **Santiago** (2007) podemos comprovar a metáfora de que a casa se parecia com uma embaixada, enfatizando a dimensão política da mesma. A primeira delas, mostra a entrada da mansão na Gávea, a arquitetura mais quadrada, remonta à ideia de um prédio público. A segunda imagem é a da entrada da casa. O

interessante dela, é que enquanto em muitas mansões a entrada geralmente segue-se para um grande salão, neste caso, a entrada leva ao grande jardim da terceira imagem. Era neste local que ocorriam diversos encontros e festividades promovidas por W. M. Salles.

No Brasil, um dos sociólogos que mais procurou problematizar a influência da casa na vida social das famílias foi Gilberto Freyre. A postura de Freyre em relação à casa é evidenciada nas escolhas dos títulos de duas de suas principais obras: **Casa-grande e senzala** (2006) e **Sobrados e mucambos** (2003). Trabalhos que logo nos títulos expressam duas metáforas que servem para realçar a importância desses dois tipos de residência e de seus moradores na formação histórica brasileira. Nas duas obras, a casa ocupa o lugar central em sua explicação sobre o modo pelos quais se organizara a sociedade brasileira no período colonial e no início da república.

A moradia atua, portanto, como centro agregador, formador de sentimentos e de costumes. Em **Casa-grande e senzala** (2006), Freyre valorizou o estudo da história do cotidiano e da vida íntima da sociedade colonial. A casa grande, que abrigava não só a família do senhor como também a de agregados e alguns escravos, completada pela senzala, que abrigava a grande maioria dos escravos, representava todo um sistema econômico, social, político, religioso e sexual.

Ao analisar a história da vida íntima na casa-grande colonial, o autor valorizou os aspectos particulares e regionais organizadores (ou estruturantes) da vida social, política e econômica na colônia. A obra busca mostrar como os fatores estruturais se manifestavam no cotidiano ou, em outras palavras, como a coerção patriarcal e religiosa era exercida no âmbito das relações pessoais. Aspectos da vida privada são, assim, incorporados à análise, e a casa-grande se desenha como espaço onde ocorrem os cruzamentos e os encontros culturais. Também é tratada a figura do Senhor do engenho como uma pessoa fundamental para o processo civilizatório, não deixando de falar sobre as brutalidades com seus escravos e a arrogância com as mulheres e crianças.

Ao analisar as moradias, Freyre (2006) conceitua a casa-grande em sua larga utilidade e um lugar de grande complexidade. Cada cômodo tinha uma vida, uma explicação e mesmo uma utilidade. Não à toa, em um dos capítulos mais interessantes de **Casa Grande e Senzala** (2006), o autor aborda a cozinha, dando espaço privilegiado a alimentação, isto porque entendia que era possível a partir deste cômodo apontar muitos elementos que possibilitavam compreender parte de como se proporcionou a formação da história brasileira.



Freyre (2006, p. 42) observava a comida e os hábitos alimentares como fonte importante para o estabelecimento de uma relação entre culinária e classe social. Valendo-se do interesse pela pesquisa da história íntima e pelo registro do cotidiano das famílias, explica a partir de gostos alimentares, características arquitetônicas e fatos da vida sexual como uma dada configuração econômica e social é vivenciada no dia a dia da família dos senhores e dos escravos. Assim, mais que um simples cômodo das grandes casas, as cozinhas são compreendidas como um verdadeiro laboratório de experimentos, nas quais se juntavam práticas ameríndias, africanas e europeias de forma a criar alimentos tipicamente brasileiros.

Já em **Sobrados e mucambos** (2003), ele busca analisar as alterações das mesmas casas-grandes que se urbanizam em sobrados com requintes arquitetônicos europeus e passam a expressar novas relações de distanciamento entre ricos e pobres, brancos e negros, casas-grandes e casas pequenas, conferindo grande importância à condição dos homens dentro de seu ambiente de moradia.

O autor investiga como a sociedade patriarcal respondeu à influência europeia trazida ao Brasil em 1808 pela transferência da corte de Dom João VI. Neste trabalho mostra que com o tempo, o espaço da casa-grande cedeu lugar, no ambiente urbano, aos grandes sobrados ocupados pelas famílias mais ricas, com os quais contrastavam os mucambos. Freyre (2003) mostra que com a urbanização, as famílias extensas foram cedendo lugar, na classe média e alta, às famílias menores ou nucleares. E, o senhor de engenho cedeu lugar aos novos bacharéis.

A ascensão dos bacharéis e o declínio dos senhores de engenho tencionou de várias formas as estruturas sociais vigentes no período. Estes profissionais por estudarem, visitarem ou morarem por algum tempo no exterior, ao voltarem ao Brasil, trouxeram e buscaram implementar aqui elementos, comportamentos e influências modernas que encontravam nesses países europeus, porém, esbarravam com as formas de organização vivenciadas por aqui. Logo, não ser europeu na Europa e não se sentir brasileiro era um dos dilemas pelos quais passavam os bacharéis brasileiros no início do século XX.

Freyre (2003) ao contextualizar o processo de urbanização e modernização brasileiro, mostrou que ele ficou caracterizado por um cosmopolitismo incoerente marcado pelos tensionamentos oriundos da coexistência de diferentes classes sociais que conviviam simultaneamente nas produções e reproduções da vida cotidiana dialogando com a dimensão do arcaico e o moderno, com o novo e o velho, configurando diversos ritmos sociais que transmitiam a sociedade uma feição heterogênea.

Freyre (2003) pontua também que tínhamos uma dificuldade de conciliar as exigências da modernidade com o que existia de peculiar no Brasil. Mesmo na atualidade, no Rio de Janeiro, esta diferença de classes e moradias é algo ainda muito visível e exposto. Percebi que ao contrário de cidades que expulsam pessoas menos favorecidas para bairros distantes ou cidades afluentes, no Rio de Janeiro, os sobrados mesmo nos dias atuais convivem lado a lado com bairros pobres e favelas.

A alusão a Freyre é significativa porque a casa da família Moreira Salles e o modo como o clã ascendeu socialmente, representa em muitos pontos o que o autor analisa principalmente em **Sobrados e mucambos** (2003), uma moradia de uma elite, que em seu processo de ascensão e consolidação social, teve que se adaptar ao tempo e se valeu muito dessas influências europeias na constituição de suas personalidades e dinâmicas. E, a família Moreira Salles sempre articulou suas estratégias, isto é, as ações planejadas, conscientemente programadas e determinadas, tal como pontua Bourdieu (1972, p. 62-70), voltando seus olhares para o exterior e as alianças em empresas, propriedades e produtos com a família Rockefeller foram uma das maiores provas disso.

Assim, parafraseando Elias (2001, p. 76), esta elite não trouxe o luxo, o mecenato e a filantropia para seu ambiente apenas pelo sentido de ostentação, mas sim como despesas de prestígio e como necessidade para alcançar os capitais sociais necessários para sua afirmação social.

A abordagem da mansão no início de **Santiago** (2007) serve para ilustrar um espaço que tem uma forte ressonância na socialização e formação dos seus membros e que existe toda uma memória envolvida na casa. O espaço tem um significado especial para os membros da família Salles. Ela deixa vivo para o clã a importância da preservação do legado da família e de seu valor.

De 1995 a 1999, depois de 15 anos sem uso, a casa passou por uma grande reforma e os familiares transformaram o local no Instituto Moreira Salles, como uma forma de preservar o legado da família e ampliar sua influência no campo cultural e das artes no Brasil. Comentarei mais sobre esta organização mais adiante.

### 1.3 A EMPRESA

Desde sua fundação em 1924, o grande empreendimento da família Moreira Salles, o grupo Unibanco sempre teve gerenciamento e perfil de empresa familiar, mesmo com a abertura de capital e presença dos investidores nacionais e estrangeiros em suas *holdings*.

Conforme mostra Lodi (1986, p. 27), embora não exista um consenso na definição do conceito empresa familiar, algumas características gerais comumente são articuladas em sua demarcação denotam que elas são assim caracterizadas:

- Se o controle da propriedade e da gestão da empresa está nas mãos de um indivíduo ou dos membros de uma mesma família, há pelo menos duas gerações, pois é a segunda geração que, ao assumir a propriedade e a gestão, transforma a empresa em familiar;
- Quando a sucessão da gestão está ligada ao fator hereditário;
- Quando os valores institucionais e a cultura organizacional da empresa se identificam com os da família;
- Quando a propriedade e o controle acionário estão preponderantemente nas mãos de uma ou mais famílias;

Lodi (1986, p. 27) ainda chama a atenção para o fato de que se a família é só investidora, sem qualquer participação na gestão, a empresa não é familiar. E afirma que a empresa do fundador, sem herdeiros, também não é familiar, e sim “pessoal”.

Landes (2007, p. 10-12) afirmou que a instituição família sempre esteve no centro do mundo dos negócios. Algumas das companhias mais antigas do mundo são empresas familiares. O *resort* japonês *Hoshi Ryokan* é controlado pela mesma família desde 718. Também no Japão, a construtora da família Kongo Gumi foi criada há mais tempo ainda, no ano de 578, mas quebrou em 2006. A família Antinori produz vinho na Toscana desde 1385, e os Beretta fabricam armas desde 1526. As empresas familiares tiveram papel de destaque no desenvolvimento do capitalismo.

De acordo com Oliveira (2006, p. 8), no Brasil, a força das grandes empresas familiares também é um elemento marcante na economia. O IBGE estima que 90% das empresas no Brasil sejam familiares e, quase 90% dos 300 maiores grupos nacionais privados são administrados por membros de uma família controladora, gerando um total de 1,6 milhão de empregos diretos. Deste modo, as empresas familiares respondem por 2/3 dos empregos e, nota-se que somente as pequenas e micro empresas familiares são responsáveis por 52% do PIB no Brasil.

Este fato chama a atenção porque empresas deste perfil podem por vezes contrariar os preceitos de uma administração profissionalizada e racionalizada difundida por economistas como Drucker (2007) que defendeu a livre competição e a tese de que os funcionários mais dedicados, preparados e competentes deveriam ocupar os cargos mais elevados.

Para este autor a empresa familiar não conseguiria sobreviver ao tempo por possuir uma organização informal, confusa e incompleta, ter como valor básico a confiança pessoal, em prejuízo da competência, praticar o nepotismo sob diversas formas, impossibilitando a profissionalização e ser imediatista, evitando ou não se comprometer com planejamentos empresariais (DRUCKER, 2007).

Porém, como avalia Oliveira (2006, p. 11), não é o perfil da empresa que irá decretar seu sucesso ou fracasso no mercado privado, mas, sua forma de organização e administração. Neste sentido, Ricca (1998, 15) observa que as empresas familiares podem apresentar as mais diversas características, tanto em termos de porte, quanto em relação ao seu faturamento e à geração de empregos diretos e indiretos, podendo consubstanciar grupos e conglomerados empresariais às empresas de grande, médio, pequeno ou micro-portes. Podem ainda, atuar em qualquer segmento de negócio e explorar quaisquer tipos de atividades no comércio, na indústria ou na prestação de serviços.

Independentemente de seu porte e estágio de desenvolvimento, estas empresas comportam as mais variadas estruturas de governança corporativa, governança familiar e jurídico-sucedória, podendo ou não, contar, por exemplo, com conselho de administração, acordo dos acionistas ou dos cotistas, código de ética empresarial ou familiar, testamento do sócio controlador entre outros.

Sendo assim, a diversidade deste tipo de empresas é, portanto, enorme. Porém, todas compartilham de uma característica comum, elas estão ligadas a uma família e esta ligação as torna um tipo particular de empresa.

Como atenta Lima (2003, p. 31-33), a empresa familiar é caracterizada pela interferência mútua das instituições diferenciadas: a instituição social (família) e a instituição negócio (empresa familiar). Porém, muitas vezes as duas instituições confundem-se, sobrepõem-se, dificultando a identificação das questões relacionadas somente à família e as que são referentes exclusivamente à empresa. Logo, administrar com foco na missão e visão da empresa, sem, no entanto, deixar de contemplar os valores que sustentam as relações da família, constitui o cerne da questão para a continuidade destas empresas.

A essência do negócio de família é que ele seja passado de uma geração para outra, mas o momento da transição e os anos anteriores a ela podem determinar o sucesso ou o fracasso da empresa. Segundo Landes (2007, p. 12), nas empresas familiares, histórias de dinheiro, poder e parentesco envolvem inevitavelmente drama e paixão, sobretudo com a passagem das gerações: à medida que a riqueza cresce, aumentam também as oportunidades de discórdia.

Esses conflitos podem surgir devido às diversas causas, sejam elas profissionais ou pessoais. Entre os motivos, há divergências sobre a estratégia futura, a direção, o desempenho pessoal, a remuneração dos membros da família. As consequências podem ser temporárias e mínimas ou tão perturbadoras que provocam uma ruptura em um negócio que teria tudo para ser saudável.

Soma-se a isto, o fato de ser comum notar na primeira geração das empresas familiares a adoção de um estilo de gestão autocrático e centralizador comumente por parte do fundador da empresa, que não abre espaço para a afluência de novos talentos (tanto de fora como de dentro da família). Pois, o mesmo, arriscou-se e venceu, superando o ceticismo de parentes e amigos, acumulando funções e superando diagnósticos negativos. O empreendedor acaba super valorizando seu potencial, fechando-se em seu universo, não acompanha as movimentações do mercado em que atua e as ações de seus concorrentes.

Porém, como entende Lodi (1987, p. 101), o fundador ao não delegar poder às outras pessoas, impede ou dificulta a profissionalização da empresa. Com sua morte, as transmissões de ações por via hereditária, comumente diluem os poderes entre todos os membros da família que possuem direito ao espólio, ocasionando por vezes cisões e a dilapidação do patrimônio devido às vendas e às falências.

Não à toa, a transferência de liderança e poder é um momento delicado e de grande complexidade nas sucessões, tanto para aquele que transfere como para aquele que recebe o controle da gestão e para o grupo dos funcionários. As tensões que este momento causa no grupo dos liderados podem se tornar críticas para a organização, levando a uma desarmonia e originando graves problemas que interferem no dia a dia da empresa, podendo até mesmo levar a sua descontinuidade. Não sem motivos, a tendência de boa parte das empresas familiares é morrer com seu criador (LODI, 1987, p. 101).

Comumente cabe ao filho primogênito, isto é, ao filho mais velho da família, continuar o legado da empresa e é imposto aos outros irmãos, a ocupação de outros postos no interior da empresa ou seguir por caminhos distintos desta trajetória familiar, porém, isto não

é sempre uma norma e nem sempre o mesmo está disposto ou preparado a assumir esta posição. Deste modo, como suceder o criador da empresa deixando-a relevante mercadologicamente é sempre um ponto complexo na história destas empresas. Sem um claro plano de sucessão, certamente uma empresa familiar terá dificuldade em sobreviver por muitas gerações.

Se boa parte dos empreendimentos no Brasil possuírem vida curta, esse número se agrava em relação às empresas familiares. Segundo Lodi (1993, p. 117-118), apenas 30% das empresas familiares chegam à segunda geração e apenas 5% chegam à terceira geração, sendo o maior motivo para a falência das mesmas o conflito entre os familiares, a disputa pelo poder e não por problemas de natureza comercial ou financeira.

Neste ponto, é até corriqueiro ver na mídia casos de parentes que se digladiam publicamente e juridicamente para aumentar a parte da herança ou da participação na empresa quando o patriarca vem a falecer e, grandes grupos empresariais familiares que se dilaceraram devido a comportamentos como este ou por má administração.

Como exemplo, cito o caso da família Matarazzo que teve seus empreendimentos finalizados algum tempo depois que o patriarca do clã veio a falecer. Francesco Matarazzo foi um símbolo da elite paulistana, criador da CIESP e FIESP. Ao morrer deixou o controle de suas empresas ao décimo segundo de seus 13 filhos, Francisco Matarazzo. Os outros filhos não se conformaram com isso e o herdeiro, gastou boa parte desta herança comprando ações dos irmãos até se tornar majoritário. Um dos motivos que fez o grupo entrar em decadência. Quando Francisco morreu, deixou o controle das empresas somente para a filha Maria Pia, desprezando os outros filhos que trabalhavam com ele há muitos anos. Dois dos irmãos entraram na justiça tentando, sem sucesso, anular o testamento. A escolha do pai foi certamente por razões afetivas, quando fez o primeiro testamento deixando o controle para a filha caçula esta tinha na época apenas doze anos. Após inúmeros embates familiares e brigas judiciais, em 1984, Maria Pia pediu concordata, e hoje nada resta do grande grupo a não ser dívidas e alguns imóveis. Em 1996 um forte temporal derrubou um velho casarão na Avenida Paulista, em São Paulo. Era a antiga residência dos Matarazzo, já abandonada fazia tempo (COUTO, 2004, p. 242 - 287).

Na história brasileira existem diversos casos semelhantes a estes, por isto, a máxima “pai rico, filho nobre, neto pobre” é um dos grandes temores dos empresários familiares e pode se tornar uma realidade para muitas organizações muito mais fácil do que se pode imaginar. Assim, um dado importante sobre as grandes fortunas é que elas precisam continuar

rendendo e se multiplicando para garantir sustento aos herdeiros. É ilusório imaginar que as empresas caminham sozinhas sem liderança ou competitividade.

Como entende Lodi (1987, p. 120), para uma empresa se sustentar como familiar no mercado competitivo atual, a mesma deve buscar uma sinergia e um relacionamento estreito entre a família e a empresa. Por isto, o autor pontua que o meio mais seguro de evitar que a continuidade de uma companhia familiar fique totalmente ao sabor das sucessões familiares é a profissionalização de sua administração. Ou seja, a profissionalização define posições, lugares, metas e requisitos necessários para os membros das famílias que desejarem seguir carreira dentro da organização ou em empresas afluentes ao conglomerado. Sem esta definição, corre-se o risco da admissão dos parentes simplesmente para satisfazer pressões familiares ocasionando a médio ou longo prazo, graves problemas dentro da empresa. Sendo assim, a empresa precisa ter um desempenho de forma que crie valor para a família e a família precisa criar valor para a empresa.

Como mostra Lima (2003, p. 25), as estratégias familiares que garantem a manutenção das relações entre os seus membros, assegurando ao mesmo tempo a continuidade do seu projeto econômico comum, dependem da transmissão e preservação de um conjunto de valores que levem as novas gerações a empenhar-se ativamente na reprodução dos projetos das gerações anteriores e, posteriormente, a transmiti-los às gerações que lhes seguirão.

Logo, aqueles que estão à frente da gestão e dos destinos destes grupos econômicos, precisam trabalhar e zelar, simultaneamente, pelo sucesso de um projeto empresarial e pela continuidade da sua família. As empresas familiares mais bem-sucedidas são aquelas que conseguem manter o equilíbrio entre a gestão profissional, a propriedade responsável e uma dinâmica familiar saudável, colocando os interesses coletivos acima dos individuais.

É por isto que a junção dos interesses públicos e privados, a engenhosidade do capitalista e a reprodução contínua da fortuna ajudam a explicar os distintos sucessos empresariais. Portanto, como mostra Lima (2003, p. 49), o êxito das grandes empresas familiares representa, conseqüentemente, um desafio permanente à ideia de insucesso, precariedade e falta de profissionalismo que a racionalidade capitalista, hegemônica no mundo ocidental, associada às empresas familiares. Contrariando autores como Drucker (2007), empresas familiares permanecem sendo um elemento importante do capitalismo mundial.

## **1.4 CULTURA ORGANIZACIONAL: O LEGADO DO PASSADO CONDICIONA O FUTURO**

O propósito da família em ter/manter o negócio é que este continue a ser sua fonte de geração de renda. Por isto, a maior parte da riqueza da família está investida na empresa e, na maioria delas, seus membros detêm posições chaves na gestão. Logo, a empresa familiar comumente é pensada como um projeto em longo prazo, no qual a permanência da cultura e dos valores familiares e organizacionais que pouco ou nada, alteram com o passar dos tempos.

Essa dinâmica faz com que exista um forte vínculo emocional dos fundadores e de seus familiares com o negócio, que muitas vezes são extensões da vida das famílias. Devido a isto, tanto podemos pensar as empresas familiares como estruturas simbólicas fundamentais para a construção da identidade de grupo familiar, como vê-las enquanto estruturas organizacionais, das quais os membros da família são acionistas e os que nela trabalham e delas retiram os seus rendimentos pessoais (LIMA, 2003, p. 237).

Mas, conforme atenta Lodi (1987, p. 89) e também Landes (2007, p. 15), a manutenção da riqueza só é possível se for cultivada no interior destas famílias empresariais por parte de seus membros, um desejo de eternizar o negócio, transmitindo, reproduzindo e ampliando seus patrimônios de geração em geração. Se a empresa perde esses valores, ela tende a morrer com o tempo com o isolamento dos familiares e seus interesses.

Markowitz (2004, p. 2) ao estudar o desenvolvimento de bancos comerciais privados me mostrou que as relações familiares não foram um impedimento à modernização econômica, mas um estímulo. Segundo a autora, para poder ascender socialmente ou manter seu *status*, as famílias Moreira Salles do Banco Unibanco, os Setúbal do Banco Itaú e os Villela do Banco Bradesco se valeram de todos seus recursos econômicos e sociais disponíveis para poder permanecer relevante economicamente e mesmo, para lançar novas tendências que outros tiveram que seguir posteriormente.

Lima (2003, p. 72) neste sentido observa que quando os interesses convergem em um sentido comum a todos, o relacionamento próximo entre parentes favorece a constituição de um patrimônio comum, que não se restringe ao âmbito econômico e está fortemente associado ao prestígio e às posições sociais. E neste ponto, a empresa familiar é, portanto, simultaneamente, um projeto econômico e um projeto familiar e o seu sucesso é, também, a legitimação do prestígio social da família.



Segundo Lodi (1987, p. 89), para a maior parte das pessoas, as duas coisas mais importantes em suas vidas são suas famílias e seu trabalho, e conclui, é fácil compreender o poder das organizações que combinam ambos os elementos. Quando os dirigentes são parentes, suas tradições, seus valores e suas prioridades tem origem de uma fonte comum.

Landes (2007, p. 10) mostra que os relacionamentos estruturados por gerações passadas tendem a ajudar o desempenho presente das dinastias. Contatos e informações privilegiados fazem diferenças na arena econômica. A confluência dos interesses comuns, a confiança mútua entre os integrantes do clã e autoridade definida e reconhecida, além disso, a convivência facilita na transmissão da informação e na flexibilidade dos processos.

Estes diversos espaços de sociabilidade e interconhecimento promovem redes de relações que tendem a se reproduzir no tempo. Há um conjunto dos elementos exteriores que mostram a pertença a uma elite que podem ser adquiridos ou apreendidos. São estas redes extensas, complexas e exclusivistas que fornecem as bases da identidade coletiva destas famílias. De acordo com o Landes (2007, p. 3), a atividade bancária acaba sendo o território mais fecundo para o desenvolvimento de empresas familiares por duas razões. A primeira refere-se ao fato de que, historicamente, o sucesso nessa atividade empresarial é sustentada, em grande parte, por relações pessoais e de confiança. A segunda é a de que, ao contrário das muitas atividades industriais, a atividade bancária teria basicamente a moeda como única mercadoria.

Neste ponto, Landes (2007, p. 3-4) entende que a confiabilidade, o orgulho e o empenho, características das empresas familiares, que com isto estabelecem estruturas mais sólidas e confiáveis, e perceptíveis com as necessidades do mercado, fazem com que muitos clientes prefiram fazer negócios com uma empresa há muito tempo estabelecida, e tendem, a relacionar-se com uma administração e uma equipe que não esteja, constantemente em troca de cargo ou que seja substituída por gente de fora.

Tanto o Itaú, quanto o Bradesco e o Unibanco fizeram sucesso com base na exploração de capitais (sociais, econômicos e familiares) prévios dos seus donos além de fatores conjunturais (momento político e social). Nesta dimensão, Markowitz (2004, p. 3) também pontuou que embora muitas empresas familiares as instituições se confundam, no caso dos dois bancos privados líderes do Brasil, sempre existiu bastante dinamismo em relação às distinções sobre o que seria relativo “à família” e o que seria relativo “à empresa”.

Para evitar conflitos, as empresas afluentes da família Moreira Salles atuam como empresas independentes e elas necessitam ser rentáveis para permanecer no clã. O grupo

comumente costuma vender empresas deficitárias ou que não atendam as metas desejadas do grupo ou ainda empresas que apresentem boas oportunidades de negócios, sem parcimônia, tal como ocorreu com a empresa Credicard S. A. que foi vendida em 2004, e readquirida posteriormente em 2013.

E, todos estes três bancos também souberam se reproduzir graças à constituição de um sucessor ao longo dos anos, realizando um processo de transição com poucos traumas. Assim, as famílias controladoras foram capazes de preparar um filho desde sua infância para dirigir a empresa, além de prepará-lo com o melhor treinamento possível, tanto na escola quanto na própria empresa, para que ele tivesse competência para atingir este objetivo (MARKOWITZ, 2004, p. 19).

Isto demonstra que estes grupos fizeram das suas aparentes fraquezas, a influência familiar, suas forças e singularidades. Embora tenham passado por muitas mudanças e fusões ao longo das décadas, essas famílias permanecem como representantes da elite econômica brasileira. Porém, viver bem com uma família exige um investimento de esforço contínuo. Na busca pela continuidade do patrimônio e da utilidade familiar através do tempo, estratégias e adaptações são construídas e implementadas como forma de flexibilização dos padrões organizatórios das relações de parentesco e de afinidade.

Para Lima (2003, p. 73), os afetos mútuos entre ramos da família nem sempre estão presentes, mas os interesses sim. Deste modo, duas características que, ao mesmo tempo, definem e distinguem as empresas familiares são: legado e o zelo.

O legado da família consiste no que os patriarcas irão deixar para seus descendentes e neste ponto não estamos falando apenas nos bens materiais, mas também nos valores pessoais e familiares e a importância social que possui o sobrenome da família, pois trata-se da principal forma de distinção e principalmente individualização de um ser humano no meio em que vive, seja familiar, seja comunitário. O sobrenome da família indica a procedência da pessoa e a distingue do resto dos integrantes da sociedade. A importância do nome de família tem papel decisivo de classificador social, conferindo uma imagem ao seu portador, um estatuto social, uma posição no interior da hierarquia local, sendo parte intrínseca da personalidade.

Outro dado interessante das grandes dinastias familiares são que os nomes dos descendentes muitas vezes são iguais ou próximos aos dos fundadores, acompanhados dos adjetivos “júnior”, “filho” ou “neto”, muito em uma tentativa de preservar e reavivar a imagem e o legado dos seus antepassados.

Aliás, é igualmente interessante pontuar que muitas empresas familiares comumente levam o sobrenome da própria família no nome da empresa. Percebi ao longo de minhas pesquisas de campo que isto ocorre porque a tradição do nome da família também é um sinônimo de reputação nas regiões em que atuam, funcionando como cobertura econômica e política, podendo ser intensificado, caso tenha algum sucessor competente na direção do negócio, e dá origem a um grande respeito pela firma.

Já o zelo consiste na conservação e na reprodução de todo esse patrimônio e dos capitais sociais e culturais. E, quando se analisa o patrimônio de uma grande família de elite deve-se levar em consideração não apenas o lado econômico, mas também todo o capital social e cultural angariado pelo clã em diversos espaços e momentos, elementos estes que incluem a importância e valorização social do sobrenome, a tradição histórica, os antepassados, os títulos, rede de empresas, processo de constituição, partilhas entre as gerações, formas de educação e projetos de perpetuação que constituem os conteúdos que permitem aos grupos marcarem suas distinções com relação aos demais grupos sociais, inclusive a outros grupos de elite (LIMA, 2003, p. 133).

Na preservação destas trajetórias, é comum estas grandes famílias empresariais editarem livros contando suas histórias pelo olhar delas próprias, muitas vezes contratando “ghost writers” para que escrevam uma “biografia oficial” trazendo como esses grupos almejam que sejam divulgadas as trajetórias dos seus antepassados e querem que suas imagens sejam exibidas em público.

Assim, a dinâmica da família que trabalha em conjunto, com o objetivo de gerar lucros é bastante complexa. Devido a isto, os proprietários e gestores desse tipo de empreendimento são movidos por um senso de responsabilidade e de preservação do negócio. Almejam não somente gerir os ativos e garantir o bom desempenho da empresa, mas também preservar o maior legado de uma família: os valores transmitidos de uma geração para outra (LIMA, 2003, p. 140-145).

Como mostra Lima (2003, p. 145), são os valores e os bens culturais são a base de sustentabilidade das empresas familiares. Logo, é responsabilidade dos líderes das empresas familiares, sejam eles da família ou não, gerir esta cultura, preservá-la e integrá-la à visão, às crenças e aos valores dos fundadores e das gerações que os sucederão.

É essa coexistência das situações que permite que a cultura familiar penetre na esfera da empresa, marcando-a em diferentes graus com os seus valores, que, por sua vez, determinam comportamentos específicos de todo grupo familiar. Muitas funções estabelecidas

no âmbito familiar são frequentemente confundidas com os papéis desenvolvidos no âmbito organizacional. Por isto, é no âmbito da cultura da organização que surgirão as regras para governar a empresa.

Assim, a cultura familiar é construída ao longo do tempo e passa a impregnar todas as práticas, constituindo um complexo de representações mentais e um sistema coerente de significados que une todos os membros em torno dos mesmos objetivos e dos mesmos modos de agir. Ela serve de elo entre o presente e o passado e contribui para a permanência e a coesão da organização.

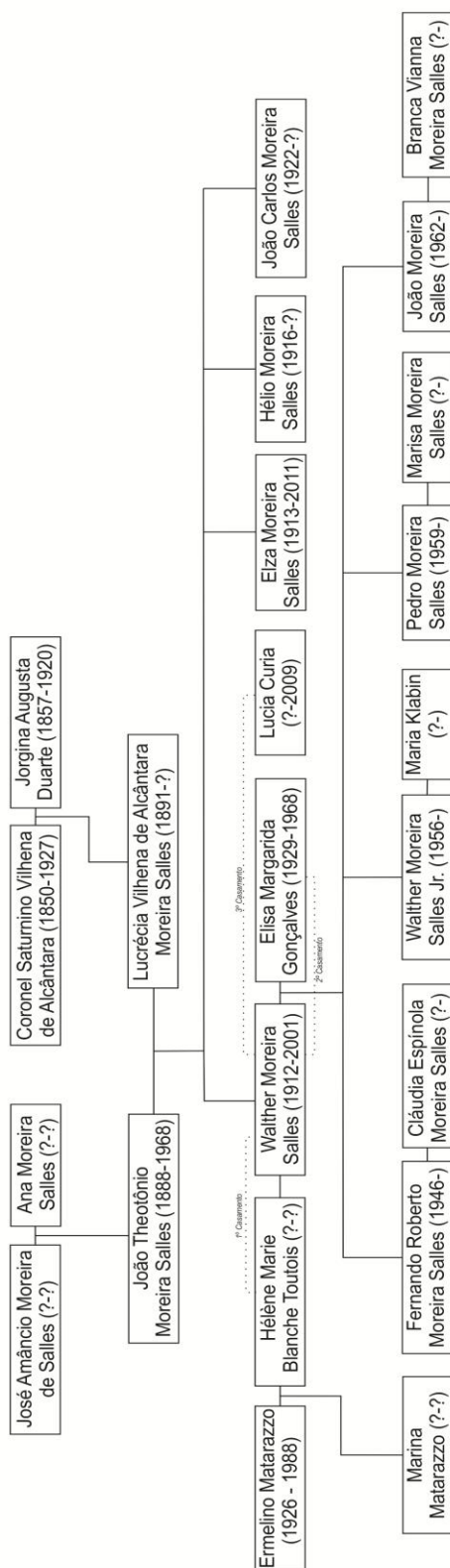
As redes políticas de nepotismo podem ser variáveis em sua abrangência e extensão. Elas atravessam poderes e conectam os diferentes em funções e necessidades do *holding* familiar. Um dado interessante trazido por Lima (2003, p. 146) é a constatação que a família da elite, graças aos filhos, parentes e aliados, consegue espalhar e angariar capitais diferentes em vários ramos. Para proteger a família perante eventuais contratempos (falência de empresa, distúrbio político) e outras necessidades. Isto permite e auxilia a expansão dos empreendimentos familiares de forma gradativa e, explica em parte os motivos de W. M. Salles Jr, e J. M. Salles se enveredarem pela área do cinema. Enquanto seus irmãos mais velhos continuaram encarregados do gerenciamento das empresas, W. M. Salles e J. M. Salles tiveram certa liberdade para expandir o ramo cultural familiar.

Por tudo isto que foi mencionado, a amplitude de atuação destes conglomerados é enorme. A quantidade dos capitais (econômicos, sociais, culturais), o raio de atuação e de poder político e econômico da família, bem como sua capacidade de se reproduzir como tal, faz da família da elite transitar por vários setores e que seja importante e influente socialmente.

Costa (1978, p. 211) mostrou que todos os grandes bancos brasileiros faziam parte dos grupos que contavam com dezenas de empresas, não só da área financeira, mas também de outros ramos de atividade, principalmente, indústria de alimentos, têxtil, não-metálicos, mineração, metalurgia, agropastoril, além dos setores imobiliário, comercial e de serviços, como diversões, hotéis, redes de lanchonetes, entre outras. Tais empresas não eram propriedades diretas dos bancos, mas tinham ou o controle acionário detido por famílias banqueiras, ou participações ou relações de interesse com os bancos.

## **1.5 A CONSTRUÇÃO DO PATRIMÔNIO**

# Família Moreira Salles - Genealogia



Nesta parte do trabalho, irei comentar a respeito da trajetória da família Moreira Salles ao longo do século XX. As fontes desta trajetória foram bastante árduas de encontrar e

boa parte advindos de dados oficiais da família, completados com artigos de jornais e revistas, artigos acadêmicos de economia e administração e, entrevistas publicadas em jornais, revistas ou sites da internet, que somei à pesquisa e às informações colhidas durante minha pesquisa de campo no Arquivo Nacional, na Cinemateca Brasileira, Cinemateca do Museu de Arte Moderna e nas bibliotecas da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Estadual de Maringá.

Durante esta pesquisa, procurei diversas vezes realizar entrevistas com o cineasta J. M. Salles ou alguém de sua assessoria, entretanto, infelizmente, este contato nunca foi realizado para a confirmação, negação ou exploração de alguns pontos. Como mostra Lima (2002, p. 12-13) frequentemente, as famílias de elite vivem resguardadas dos olhares do mundo, nas suas casas particulares e movimentam-se em territórios fechados e comumente inacessíveis a quem deles não faz parte. Devido à dificuldade em estabelecer contatos pessoais com os sujeitos que pretendia estudar, foi necessário o uso somente de fontes secundárias para a construção do percurso histórico deste clã.

Este ponto é bastante interessante de se comentar, famílias de elite mostram publicamente basicamente o que lhes convêm ser de interesse. Existe de fato um forte controle sobre sua autoimagem, que é realizado vetando desde biografias não autorizadas a divulgações diversas sobre as atividades dos mesmos.<sup>6</sup> A elite brasileira, mas não somente ela, possui uma consciência muito clara do seu poder econômico, social, político, e por vezes, acadêmico. Controlando de uma forma consciente e sistemática, o acesso de estranhos ao seu grupo social e familiar, garantindo, assim, a sua privacidade.

A invisibilidade das elites brasileiras se conjuga neste fato intrigante, no qual embora exerçam influência constante em áreas chaves da sociedade brasileira, pouco se sabe de fato das mesmas para além do que é nos apresentado através de dados oficiais. Deste modo, o memorialismo familiar se apresenta de modo seletivo e se esforça quase sempre em edificar mitos pessoais e familiares, de forma idealizada e repetitiva com o intuito de estabelecer posições e diferenças, através de uma construção mítico-simbólica. Assim, como alerta Bourdieu (1997, p. 193), as autobiografias e livros de memórias, por mais sinceros e completos que procurem ser, sempre possuem algo de suspeito.

---

<sup>6</sup> No Instituto Moreira Salles, por exemplo, embora as exposições sejam gratuitas, sendo abertas ao público em geral, o acesso ao acervo do mesmo é restrito a funcionários e pessoas autorizadas. Mesmo pesquisadores, pós graduandos e qualquer outra pessoa interessada no catálogo, não podem acessá-lo.

Empresas familiares no Brasil segundo Oliveira (2006, p. 5-10) existem desde as capitanias hereditárias e assumiram diversos perfis ao longo dos anos. Porém, os grandes empreendimentos bancários no país tiveram início no Brasil em meados do final do século XIX e início do século XX e projetaram-se nacionalmente durante o primeiro governo Getúlio Vargas (1930-1945).

Conforme mostra Costa (1978, p. 10), o Itaú, o Unibanco e o Bradesco, foram iniciados por famílias ligadas à plantação e comercialização de café. Segundo o autor, no século XIX, o café se tornou o principal produto de exportação brasileiro, sendo também muito consumido no mercado interno. Com a queda das exportações de algodão, açúcar e cacau os fazendeiros passaram a investir no café. Especialmente na região Sudeste, o poder econômico se aliou ao fortalecimento político. Assim, foi este produto, envolto de toda uma política em benefício de sua produção, que colocou o país no cenário internacional.

Porém, Costa (1978, p. 26) indicou que o negócio embora lucrativo, era muito instável e tendia a sofrer fortes variações de acordo com o que ocorria com a economia mundial. Devido a isto, com ganhos do negócio cafeeiro logo buscavam outros ramos nos quais investir. Assim, alguns donos das plantações se transformaram em proprietários também das companhias férreas, de indústrias, como as do ramo têxtil, e abriram bancos e estabelecimentos comerciais. Deste modo, aos poucos, barões, comendadores, viscondes, os grandes do comércio e da indústria, foram substituindo ‘a ordem’ dos senhores de terras e fazendeiros; e o comércio passa a constituir uma força mais sólida na economia nacional, do que a nobreza da terra. Logo, gradativamente as atividades agrícolas foram cedendo lugar às atividades comerciais e, por conseguinte, a atividade bancária. Um processo historicamente acelerado e que demandou muito esforço e união aos membros destas grandes empresas familiares.

Devido a isto, todas essas famílias passaram por um processo de reconversão; com o declínio do café já no primeiro governo Vargas e a diversificação de atividades econômicas posteriormente, especialmente para produtos manufaturados, manter um banco comercial (facilitada após as reformas financeiras nessa época) tornou-se uma nova opção para reproduzir o patrimônio da família. Markowitz (2004, p. 20-22) observou que estes conglomerados bancários cresceram durante a maior parte do tempo por meio de novos gestores/líderes que, ao ingressarem na organização, trouxeram consigo novas ideias estratégicas desenvolvidas com base nas subjacentes, competências de longa data desenvolvidas pelas estratégias anteriores. Adicionalmente, o controle permaneceu com um

gestor familiar e, se não um, mas o mínimo possível, adaptando-se às mudanças, naturais a qualquer organização.

A trajetória da família Moreira Salles começa com o pioneiro João Theotônio Moreira Salles (1888-1968), então pequeno sitiante de Cambuí, sul de Minas Gerais e no interior do distrito de Pouso Alegre no início do século XX<sup>7</sup>. Seus pais eram modestos agricultores, e J. T. M. Salles ainda criança, era quem levava os produtos para a venda na cidade. Assim iniciou-se na atividade comercial, um pouco mais tarde, começou a trabalhar com o italiano Adriano Colli, dono da Casa Ideal, o principal armazém de Cambuí, onde desenvolveu seu talento para o comércio. O distrito era um ponto de parada desses aventureiros, muitos dos quais estabeleceram seus ranchos e, posteriormente, fazendas ao longo do território do atual município. Nasceram em Cambuí vários coronéis, além dos governadores do Estado e presidentes do Brasil, como Artur Bernardes, por exemplo (MARTINS, 2014, p. 22).

Mudou-se para São Paulo em 1905 e começou a trabalhar na firma Araújo Costa e Cia, propriedade de negociantes portugueses de tecidos e armarinho. Paralelamente, começou a cursar contabilidade na Escola Prática de Comércio de São Paulo, mais tarde, renomeada de Escola de Comércio Álvares Penteado, que então funcionava em uma das salas da Faculdade de Direito, no Largo de São Francisco (MARTINS, 2014, p. 22).

---

<sup>7</sup> Como os nomes dos integrantes da família Moreira Salles são muito parecidos e por vezes iguais, tive que adotar uma estratégia de referência para evitar confusão no momento de citá-los ao longo do texto, assim, quando estiver me referindo ao pioneiro da família, João Theotônio Moreira Salles, estarei utilizando o nome J.T.M. Salles. Quando estiver me referindo ao seu filho primogênito, Walther Moreira Salles, que deu continuidade e expandiu este legado, estarei utilizando o nome W. M. Salles. Ao me referir aos seus filhos, Fernando Moreira Salles, Walther Moreira Salles Jr., Pedro Moreira Salles e João Moreira Salles, estarei utilizando o nome Fernando M. Salles, Pedro M. Salles, Walther M. S. Jr. e J.M. Salles.





**Figura 6** - J. T. M. Salles em 1906, aos 18 anos, logo após chegar em São Paulo/SP onde estudou contabilidade na Escola Prática de Comércio, hoje Escola de Comércio Álvares Penteado. Nessa foto podemos perceber um pouco da importância que a família Moreira Salles sempre teve com educação. A graduação significava a mudança de nível social e considerada um fator de respeito e conhecimento. Fonte: Instituto Moreira Salles (IMS).

Em 1908, formou-se em contabilidade. Queria prosseguir seus estudos e formar-se também em direito. No entanto, o falecimento de seu pai precipitou sua volta para Cambuí. Em seu retorno, em sociedade com Luiz Ciambelli, sobrinho de seu padrinho, assumiu a Casa Ideal neste mesmo ano. Acertou acordo com a Casa Araújo Costa, onde trabalhava em São Paulo, e passou a receber no estabelecimento produtos consignados, que revendia em sua loja.

Em 1911, J. T. M. Salles se casou com Lucrécia Vilhena de Alcântara, oriunda de uma das famílias pioneiras e mais ricas de Pouso Alegre/MG, possuidora de diversas fazendas na região. Este enlace certamente proporcionou um grande ganho de capital simbólico, permitindo que deslanchassem seus empreendimentos e angariassem seguidores.

Isto porque o casamento para além das questões emocionais de afeto mútuo entre duas pessoas, comumente é também pensado pelo ponto de vista econômico e de formação familiar. O casamento envolve o compartilhamento de interesses, atividades e

responsabilidades entre as partes envolvidas e ainda vista como dispositivos de manutenção dos relacionamentos entre grupos sociais. Como mostra Simmel (2004, p. 56), o casamento e a família congregam, apesar de sua estrutura muito simples, uma grande abundância de interesses bem diversos tais como reprodução, economia, poder ou desenvolvimento social.

Assim, Martins (2014, p. 25) mostrou que a popularidade de bom comerciante e empreendedor embora já assegurada, foi expandida para outros âmbitos sociais igualmente importantes. J. T. M. Salles aumentou seu capital social ao se aliar a uma pessoa de família tradicional. A união o auxiliou a aumentar e a lhe inserir dentro de uma rede maior de sociabilidades que possuía anteriormente, e contribuiu, posteriormente para sua afirmação na sociedade de Poços de Caldas/MG.

Em maio de 1912, nasce o primeiro filho do casal, Walther Moreira Salles, que teve papel igualmente importante ao pai nos negócios familiares. J.T.M. Salles teve outros três filhos, Elza Moreira Salles Vallim, Hélio Moreira Salles e João Carlos Moreira Salles. Em 1913, J. T. M. Salles desfaz a sociedade na Casa Ideal e muda-se para a cidade vizinha, Guaranésia, um centro cafeeicultor expressivo, onde se iniciou como comprador e revendedor de café. Além disso, neste mesmo ano, associou-se ao cunhado, Pardal Vilhena de Alcântara, na firma Salles & Alcântara.

Com os negócios em ascensão, em 1917, estendeu seus negócios para Mococa, centro cafeeiro paulista mais próximo às suas atividades. E, finalmente, em 1919, com o impulso que a produção estava tendo na região, abriu, aos 31 anos, a Casa Moreira Salles, em Poços de Caldas.



**Figura 7:** A Casa Moreira Salles em Poços de Caldas/MG, nos anos 1930. Como era comum em muitas empresas familiares, no térreo, funcionava o comércio e no andar superior, a residência da família. Fonte: Instituto Moreira Salles (IMS).

Já na época, Poços de Caldas/MG era um elegantíssimo balneário, grande centro de lazer e de curas, com suas fontes termais de águas. Embalado pelo progresso do Estado de Minas Gerais, atraía turistas de todo o país. Com a construção da Estrada de Ferro Mogiana, tornou-se destino frequente de elites e classes dirigentes, além de um rico centro de negócios e atividades financeiras (MARTINS, 2014, p. 25).

A Casa Moreira Salles era um armazém típico de cidades do interior onde se vendia praticamente de tudo, de cristais e pratarias a secos e molhados. Como negociante de café situado em um dos principais centros cafeeiros do país, Moreira Salles com o tempo começou a oferecer serviços financeiros de modo informal aos seus clientes, a exemplo de outros estabelecimentos do gênero. O mecanismo de crédito para a lavoura era precário. Nas seções bancárias, os clientes depositavam seus ganhos ou conseguiam empréstimos e o crédito necessário de que precisavam para produzir<sup>8</sup>.

Com o tempo e a necessidade de organização e formalização da prática, surgiram as seções bancárias nestes estabelecimentos. Elas atuavam como correspondentes de grandes bancos particulares, ou do Banco do Brasil e eram o único meio de contato destes com os clientes locais. Assim, em 27 de Setembro de 1924, a Casa Moreira Salles ganha a Carta Patente que autorizava o funcionamento da seção bancária do estabelecimento<sup>9</sup>. Esta é a data que o Unibanco considera como seu marco fundador (MARTINS, 2014, p. 25).

A solidez do negócio e a forma de atendimento eram os grandes trunfos do negócio de J. T. M. Salles. Mesmo contando com diversos vendedores, gostava de atender pessoalmente diversos deles, sempre de forma atenciosa e buscando sempre realizar o negócio, mesmo podendo perder um pouco do lucro devido às instabilidades econômicas de muitos de seus clientes (TOLEDO, 1994, p. 40).

Assim, a sua fama de bom e confiável comerciante corria a cidade e na época da formalização da casa bancária, ela já representava instituições de porte como o Banco Alemão

---

<sup>8</sup> A ação funcionava da seguinte forma, se um agricultor procurasse a casa porém sem dinheiro em caixa, o negociante faria a venda e receberia o pagamento quando a safra fosse colhida acrescida de juros.

<sup>9</sup> Nessa época, o governo brasileiro promoveu uma série de inovações no sistema bancário. A primeira foi a criação da Carteira de Redesconto do Banco do Brasil, dando a este banco a função de emprestador em última instância, garantindo a liquidez das instituições financeiras. Em 1921, entra em vigor o serviço de compensação de cheques, por intermédio do Banco do Brasil, dando-lhes credibilidade. Foi baixada também uma série de normas com o objetivo de fiscalizar, disciplinar e organizar o funcionamento das instituições financeiras. A Inspetoria Geral dos Bancos assumiu esse papel. Com essa normatização do setor bancário, as casas comerciais, como a Moreira Salles, que tinham na atividade financeira apenas um de seus departamentos, precisariam de uma carta patente para funcionar (TOLEDO, 1994, p.39).

Transatlântico, a Banca Francesa e Italiana, o Banco do Brasil, o Banco Hipotecário e Agrícola de Minas Gerais (TOLEDO, 1994, p. 42-45).

Não obstante, J. T. M. Salles nunca se ateve exclusivamente à casa comercial. Sempre se interessou, simultaneamente, por outras atividades. Em diferentes épocas, teve plantações de uvas, negócios com fumo, criações de gado, revendas de automóveis, concessionárias de redes telefônicas e madeiras (TOLEDO, 1994, p. 51).

Em meados da década de 1930, a expansão dos negócios exigia cada vez mais a presença de J. T. M. Salles em Santos/SP, centro comercial e localidade do principal porto de exportação do café de Minas Gerais. Assim, ele se muda para esta cidade levando seus três filhos mais novos e deixando com W. M. Salles a gerência do banco. Porém não abandonou nem este, nem os outros empreendimentos que tinha em Poços de Caldas/MG, mas deixou a Casa Moreira Salles sob mando de seu primogênito e as outras atividades sob o mando de sócios (TOLEDO, 1994, p. 38).

Ao longo dos anos seguintes, J. T. M. Salles continuou investindo em vários empreendimentos, como a fundação da Companhia Brasileira de Café, empresa de exportação com sede no Rio de Janeiro e filial em Santos. Isso além da fundação da Fazenda Pouso Alegre, no município de Casa Branca/SP, e a Pinhalzinho, em Pinhal/SP. Em dado momento, já no final dos anos 1930, J. T. M. Salles e W. M. Salles dominariam o ciclo completo do café, da lavoura à exportação. Porém, com as diversas crises do café no Brasil, o negócio só prosperou devido a atividade bancária, já que era ela que segurava as finanças familiares em momentos de dificuldade econômica. (TOLEDO, 1994, p. 90-92).

Gradativamente, J. T. M. Salles foi passando a administração da casa bancária para W. Moreira Salles, dedicando-se mais aos negócios relacionados ao café. Após a consolidação da atividade em Santos/SP, J. T. M. Salles expandiu sua atividade cafeeira para o noroeste do Paraná na década de 1950, contribuindo significativamente para a colonização desta região, chegando inclusive a fundar uma cidade em seu nome, o município Moreira Salles, localizado no Norte do Paraná.

Ao longo de minha pesquisa, não encontrei muitos dados sobre as trajetórias de Elza Moreira Salles Vallim, Hélio Moreira Salles e João Carlos Moreira Salles. O que descobri foi que Elza se casou com Acácio Ribeiro Vallim, importante médico brasileiro e Hélio e João continuaram com os negócios relacionados ao café em São Paulo e no Norte do Paraná. Todos os três irmãos citados provavelmente também herdaram alguma parte da atividade bancária.

\*

A questão da educação sempre foi um tema importante dentro do clã. Desde a infância, J. T. M. Salles buscou treinar seus filhos para serem bacharéis e empreendedores, tendo contato com os trabalhos que realizava na casa bancária e nas empresas de café. Assim, buscava sempre introduzi-los dentro de sua rede de contatos e conhecimento (TOLEDO, 1994, p. 43-44).



**Figura 8** - W. M. Salles. Fonte: Instituto Moreira Salles (IMS).

Deste modo, W. M. Salles estudou nas melhores escolas de Poços de Caldas (MG). Em 1924 iniciou os estudos secundários no Liceu Franco-Brasileiro, em São Paulo/SP. E em 1932, ingressou na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, concluindo o curso em 1936. É nesse período que W. M. Salles começa a tecer sua rede de boas relações em Poços, que ia de músicos, como Ary Barroso, aos magnatas da imprensa, como Assis Chateaubriand,

e à própria família Vargas. Chegando inclusive a namorar com Alzira, uma das filhas de Getúlio Vargas (MARTINS, 2014, p. 54).

O presidente Getúlio Vargas (1883 – 1954)<sup>10</sup> era frequentador assíduo da cidade. Em várias de suas férias, acompanhado de personalidades do mundo social e político brasileiro seguia para a região. Assim, sazonalmente, a moda era veranejar em Poços de Caldas/MG (MARTINS, 2014, p. 55).

A partir de 1930, o governo de Poços de Caldas/MG constrói o conjunto arquitetônico compreendendo o balneário, o Palace Hotel e o Cassino, e com isso, Poços de Caldas passa a receber a nova elite política do Brasil, os tenentes que haviam levado Getúlio Vargas ao poder. Com este investimento a cidade se transformou em um balneário de fama internacional e para lá se dirigiam, nas temporadas, a alta intelectualidade carioca e os grandes ruralistas paulistas. Em Poços de Caldas passaram a se reunir personalidades importantes da mídia (como Chateaubriand), da cultura (Ary Barroso) e, especialmente da nova política (a família Vargas). Para W. M. Salles, o trato com essa elite, sem dúvida, foi fundamental para o desenvolvimento do traquejo necessário para lidar com personalidades do meio político e social que lhe valeria bastante em sua futura carreira diplomática (TOLEDO, 1994, p. 79).

As mulheres também tiveram grande importância na inserção e no relacionamento com empresários e autoridades. W. M. Salles se casou três vezes: aos 28 anos, com Hélène Marie Blanche Toutois, filha de um alto executivo da Coty, criador do famoso perfume Channel número 5, com quem teve Fernando Roberto Moreira Salles. Separaram-se no final dos anos 1950 e Hélène após a separação, casou-se com o empresário e advogado Ermelino

---

<sup>10</sup> Getúlio Dornelles Vargas (1883 – 1954). Ingressou na política em 1909, como deputado estadual pelo PRP (Partido Republicano Rio-Grandense). De 1922 a 1926, cumpriu o mandato de deputado federal. Ministro da Fazenda do governo Washington Luís, deixou o cargo em 1928, quando foi eleito para governar seu Estado. Foi o comandante da Revolução de 1930, que derrubou o então presidente Washington Luís. Ocupou a presidência nos 15 anos seguintes e adotou uma política nacionalista. Em 1934, promulgou uma nova Constituição. Em 1937, fechou o Congresso, prescreveu todos os partidos, outorgou uma Constituição, instalou o Estado Novo e governou com poderes ditatoriais. Nesse período, adotou forte centralização política e atuação do Estado. Na área trabalhista, criou a Justiça do Trabalho (1930), o Ministério da Justiça e o salário mínimo (1940), a CLT (Consolidação das Leis do Trabalho) (1943), a carteira profissional, a semana de 48 horas de trabalho e as férias remuneradas. Na área estatal, criou a Companhia Siderúrgica Nacional (1940), a Vale do Rio Doce (1942), a Hidrelétrica do Vale do São Francisco (1945) e entidades como o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística -1938). Foi derrubado pelos militares em 1945. Voltou à presidência na eleição de 1950, eleito pelo PTB (Partido Trabalhista Brasileiro), que ajudou a fundar. No último mandato, criou a Petrobrás. O envolvimento do chefe de sua guarda pessoal no atentado contra o jornalista Carlos Lacerda levou as Forças Armadas a exigir sua renúncia no último ano do mandato. Suicidou-se em meio à crise política, com um tiro no peito, na madrugada de 24 de agosto de 1954, dentro do Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, deixando uma carta-testamento em que apontava os inimigos da nação como responsáveis por seu suicídio. Fonte: FGV-CPDOC. Disponível em: <[http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/getulio\\_vargas](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/getulio_vargas)>. Acesso em 22/10/2015.

Matarazzo, com quem teve a filha Marina Matarazzo. Algo interessante a citar, é que neste período, o divórcio não era algo regulamentado pelas leis brasileiras, assim, o casal, através de sua influência, conseguiu a anulação do matrimônio perante o Vaticano em uma ação bastante obscura na época (MARTINS, 2014, p. 108-109).

A título de curiosidade, Ermelino foi o herdeiro da família Matarazzo que travou uma intensa batalha judicial com sua irmã Maria Pia Esmeralda Matarazzo, escolhida por seu pai como a sucessora no comando dos negócios da família<sup>11</sup>.

Após o primeiro matrimônio, W. M. Salles casou-se em 1954, com Elisa Margarida Gonçalves (1929-1988), filha de um pequeno empreiteiro mineiro radicado no Rio de Janeiro, era oriunda de Santa Luzia, cidade próxima a Belo Horizonte/MG e foi uma pessoa fundamental para a expansão do círculo internacional de W. Moreira Salles, projetando o casal em novos patamares sociais e culturais na Europa e Estados Unidos (MARTINS, 2014, p. 110).

Quando se conheceram, no início dos anos 1950, ela era secretária do presidente da Superintendência da Moeda e do Crédito do Banco Central (Sumoc). Ex-aluna do colégio Sion, no Cosme Velho, no Rio de Janeiro. Elisa se transformou na maior anfitriã do seu tempo, mencionada frequentemente na lista das dez mulheres mundiais que melhor sabiam receber. Durante anos, Elisa foi a responsável pelas mais memoráveis festas e jantares da alta sociedade da época. Com ela, W. M. Salles teve três filhos Pedro Moreira Salles, Walter Moreira Salles Júnior e João Moreira Salles. O casal permaneceu junto até o início dos anos 1970 (MARTINS, 2014, p. 110).

Em 1986, casou-se com Lucia Curia, sua última companheira, com quem não teve filhos. Lúcia foi uma das primeiras modelos brasileiras a fazer sucesso na Europa e foi musa do estilista Valentino e assistente de Coco Chanel nos anos 1960. O casal permaneceu junto até a morte do embaixador, em 2001. Lúcia Moreira Salles, como passou a se chamar, faleceu em 2009 (MARTINS, 2014, p. 110).

\*

Em 1931, a Casa Moreira Salles é contemplada com a carta patente de casa bancária que correspondia a um local utilizado para negócios bancários em um patamar superior ao da

---

<sup>11</sup> Para mais informações sobre este conflito, uma leitura interessante é: COUTO, Ronaldo Costa. **Matarazzo: a travessia**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

seção bancária. A casa bancária ainda não era um banco, mas já era uma instituição financeira em si, e não somente um apêndice de outro negócio.

Ao atingir a maioridade, W. M. Salles passa a ser sócio da Casa Moreira Salles, acumulando os cargos de gerente e diretor-superintendente da seção bancária e inicia a expansão dos negócios de seu pai focando muito mais nas atividades bancárias do que nos outros empreendimentos anteriores do grupo. Enquanto não terminava a faculdade, era obrigado a viajar três vezes por semana para Poços de Caldas/MG (MARTINS, 2014, p. 32).

A atividade bancária foi favorecida por que nas décadas de 1930 e 1940, proliferavam no Brasil pequenas instituições financeiras preenchendo o espaço do expurgo dos bancos estrangeiros que deixaram o país devido a Grande Depressão dos anos 1930 e a Segunda Guerra Mundial. Por outro lado estas instituições atenderam a crescente necessidade de bancos para um país que começava a se industrializar e urbanizar. Moreira Salles também se enveredou por várias áreas, além de sua atuação no banco e na política, ele também participou de outros empreendimentos nos setores de energia, metalurgia e celulose (MARTINS, 2014, p. 54).

Em 1940, ocorre a fusão da Casa Moreira Salles com a Casa Bancária de Botelhos e o Banco Machadense. Os três estabelecimentos formam o Banco Moreira Salles. A partir disto, a casa comercial encerra suas atividades e todo o espaço do grupo foi ocupado pelas atividades financeiras. A adoção do sobrenome Moreira Salles no nome do banco, mesmo com a união de outras duas empresas familiares mostra parte da grande influência que a família já angariava na época. Nesta união, J. T. M. Salles foi nomeado presidente e W. M. Salles foi nomeado diretor-intendente.

A escolha de J. T. M. Salles era por sua expressão econômica e social já consolidada em São Paulo, Minas Gerais e principalmente em Santos. A indicação de W. M. Salles correspondeu no sentido de que ele desempenhasse na empresa o papel de articulador desta união de instituições, além de seu enorme talento para lidar com finanças e da estreita participação nos negócios do pai (MARTINS, 2014, p. 54).

As associações e fusões sempre foram uma constante no clã. As alianças fortaleciam o conglomerado e o grupo comumente integrava os novos membros em posições de destaque na diretoria ou como grandes acionistas no conselho. No entanto, como observou Markowitz (2004, p. 26), o grupo Moreira Salles quase sempre ficava como acionista majoritário nestas fusões. A autora mostrou ainda que o conselho do grupo Moreira Salles foi composto por sócios e amigos de J. T. M. Salles e de W. M. Salles, pessoas que lhes ajudaram a consolidar



suas carreiras e fundar o Unibanco. Foram essas pessoas que sempre dirigiam a instituição e representavam o empresário junto às associações políticas

É evidente que as organizações não se resumem à simples associação de pessoas, cooperando esforços e buscando atingir objetivos em comum. É preciso considerar a organização vista não somente do ambiente interno, mas como um dispositivo em constante relação com um contexto mais amplo. Esse contexto passa, frequentemente, por transformações políticas, econômicas, sociais e culturais, provocando impactos que irão influenciar profundamente a vida organizacional.

Administrativamente, associações ou alianças de empresas ou empreendimentos são exemplos de formas para criar oportunidades próprias para o ingresso em um novo mercado ou reposicionamento em um novo segmento. Se por um lado, a partilha das estruturas corporativas possam apontar para a perda de patrimônio bruto, por outro, corresponde a uma alternativa eficaz para a sobrevivência ou manutenção do poder competitivo.

Ainda em 1940, W. M. Salles se muda para o Rio de Janeiro e o banco passa ter representação na então capital do país. Começava neste momento a construção de sua trajetória como homem público e não apenas de empresário. Assim, com o sucesso empresarial e político, o nome Moreira Salles foi ganhando cada vez mais importância no meio social brasileiro (MARTINS, 2014, p. 60).

O Rio de Janeiro, então capital do Brasil, colocaria-o em contato com a elite financeira europeia e com o alto mundo do capitalismo internacional. Na inauguração da primeira agência do Moreira Salles compareceu o presidente do Banco do Brasil, o político João Marques dos Reis<sup>12</sup>, de quem W. M. Salles havia se tornado amigo em Poços de Caldas (TOLEDO, 1994, p. 77-80).

Segundo o jornalista Luís Nassif: “Ser sócio de Walther Moreira Salles significava conseguir o caminho da fortuna, sem nenhum risco de ser enganado pelo sócio ou de se meter em negócios ilícitos” (NASSIF, 2001, p. B4. 39).

A primeira agência no Rio foi aberta em 1941. No ano seguinte, chegou a São Paulo em um movimento de seus gestores de mudar o perfil interiorano do banco, trazendo-lhe novos ares e buscando sua expansão a nível nacional. Um detalhe interessante foi que apesar de a sede do banco continuar em Poços de Caldas/MG, toda a diretoria se transferiu para São

---

<sup>12</sup> João Marques dos Reis comandou o Ministério dos Transportes, entre 25 de julho de 1934 e 29 de novembro de 1937, no governo de Getúlio Vargas. Foi ainda presidente do Banco do Brasil entre 1937 a 1945 (TOLEDO, 1994, p. 77).

Paulo/SP. Em 1950, já eram 63 agências. O êxito empresarial lançou o banqueiro à política (TOLEDO, 1994, p. 150-151).

Com a posse de Getúlio Vargas em 31 de janeiro de 1951, Horácio Lafer<sup>13</sup> foi nomeado para ocupar o Ministério da Fazenda e convidou Moreira Salles, com quem possuía negócios comuns, para ser o diretor executivo da Superintendência da Moeda e do Crédito (Sumoc), antecessora do Banco Central, onde organiza o departamento econômico e de fiscalização<sup>14</sup>. Nesse mesmo ano, compra o empreendimento Bodoquena em Mato Grosso do Sul (na época, ainda Mato Grosso), tendo como um dos seus sócios Nelson Rockefeller<sup>15</sup> (MARTINS, 2014, p. 62).

A experiência e a capacidade de negociação e apaziguamento dos interesses fizeram com que W. M. Salles se tornasse uma pessoa muito bem relacionada no meio empresarial e no meio político. As boas relações com Getúlio Vargas certamente ajudaram à carreira pública de W. M. Salles nesse período. Sua própria experiência no exterior e a educação recebida também influenciaram. Somado a isto, a imagem de homem culto e sofisticado, própria de um embaixador foi também alimentada por sua intensa vida social. As festas do embaixador dos anos 1950 e 1960 eram das mais disputadas do Rio de Janeiro. Na lista de convidados constavam atrizes e celebridades estrangeiras (entre as quais Greta Garbo e Madonna, posteriormente) (MARTINS, 2014, p. 107-109).

Sintonizado com o esforço desenvolvido pelo ministro da Fazenda em obter financiamento internacional para projetos elaborados pela Comissão Mista Brasil-Estados Unidos, W. M. Salles integrou a delegação brasileira que participou em Washington da IV Conferência de Consulta dos Chanceleres Americanos, convocada em 1951 por iniciativa dos Estados Unidos. Em um contexto em que aumentavam as pressões dos Estados Unidos por um alinhamento mais efetivo do Brasil ao seu programa militar, W. M. Salles deixou a

---

<sup>13</sup> Horácio Lafer (1900-1965) foi um diplomata, político e empresário brasileiro. Foi deputado federal representando o estado de São Paulo, sendo eleito primeiramente em 1934. Foi Ministro da Fazenda entre 1951 a 1953 e Ministro das Relações Exteriores entre 1959 a 1961.

<sup>14</sup> Segundo Lago (1983, p. 30), com a criação da Sumoc ao final do primeiro governo Vargas, toda a definição das políticas monetária e creditícia brasileiras passou para a responsabilidade deste novo órgão. Sua criação correspondeu à preocupação com a inflação crescente desde o início dos anos 1940, tendo a Superintendência, ficado responsável pela determinação das taxas de juros bancários, pela fixação das taxas e dos tetos para os redescontos, pela decisão do percentual dos depósitos compulsórios, pelo registro do capital estrangeiro, pela operação do *Open Market* e pela supervisão das operações bancárias.

<sup>15</sup> Neto de John D. Rockefeller, fundador da petroleira Standard Oil e homem mais rico do mundo no início do século XX. Nelson Rockefeller (1908-1979) foi executivo do conglomerado familiar no começo de carreira, mais tarde subsecretário de Estado para Assuntos Latino-Americanos dos Estados Unidos, quatro vezes governador de Nova York, vice-presidente americano na gestão de Gerald Ford (1974-1977). Investiu no Brasil nos setores mais diversos, da agricultura à arte contemporânea. Ver. TOTA, Antonio Pedro. **O amigo americano: Nelson Rockefeller e o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

direção executiva da Sumoc e assumiu, em junho de 1952, o posto de embaixador em Washington, sendo incumbido por Vargas de negociar a dívida brasileira nos Estados Unidos na condição de embaixador, renunciando ao cargo após o cumprimento desta missão em 1953 (TOLEDO, 1994, p. 150-151).

Mas, em 1959 o presidente Juscelino Kubitschek rompeu as negociações entre o governo brasileiro e o FMI, considerando inaceitáveis as exigências desta instituição para conceder o empréstimo solicitado. No mês seguinte nomeou W. M. Salles como embaixador em Washington, pretendendo assim manter um bom relacionamento com os Estados Unidos que, desde a vitória da Revolução Cubana, mostravam-se mais sensíveis à reivindicação brasileira de adoção de um grande plano de cooperação econômica com a América Latina. W. M. Salles permaneceu no cargo até fevereiro de 1960 (MARTINS, 2014, p. 106).

Em cargos públicos, W. M. Salles, exerceu ainda as funções de ministro da Fazenda, durante o governo parlamentarista de Tancredo Neves entre 1961 e 1962, onde voltou a ser convocado para atuar no âmbito das relações econômicas entre o Brasil e os Estados Unidos, e foi ministro do presidente João Goulart até 1964, quando este foi deposto. Após isto, resolveu se desligar de forma definitiva de postos oficiais de maneira formal, porém, é importante destacar que, mesmo afastado da vida pública, frequentemente era procurado e consultado sobre assuntos internacionais. Sua opinião avalizava acordos e negociações importantes para a definição de rumos do país, fosse em que governo fosse. E isso continuou acontecendo até as vésperas de seu falecimento. Ele foi sempre chamado de “o embaixador” (MARTINS, 2014, p. 106).

Mas, a partir de 1964 Sales passou a se dedicar exclusivamente à expansão de seu empreendimento bancário. Com a morte de seu pai, em 1968, assumiu definitivamente o comando da instituição. Neste retorno, buscou inovar nas tendências financeiras da época. E fez esse banco crescer graças à ajuda, conselhos, sociedade e técnicas oriundas do exterior. O Unibanco foi o primeiro banco a contratar executivos com graduações especializadas de Economia e Finanças e com pós-graduação nos Estados Unidos (MARTINS, 2014, p. 114).

Em 1966, o Banco Moreira Salles, junto com sócios como a Deltec, a Light and Power Co. e o grupo Azevedo Antunes criaram o Banco de Investimento do Brasil (BIB). A criação do BIB decorreu da absorção de duas organizações com tradição no mercado de ações no país: a Deltec e o Ibec (International Basic Economy Corporation, do grupo Rockefeller) (MARTINS, 2014, p. 115).

Martins (2015, p. 115) mostra que a partir deste fato, o Grupo Moreira Salles se destacou por uma característica que iria permear seus negócios no decorrer do tempo: aliar-se à excelência e à experiência já existentes, atraindo talentos. Nomes como Roberto Teixeira da Costa, Tomas Tomislav Antonin Zinner, Gabriel Jorge Ferreira, Roberto Konder Bornhausen e Israel Vainboim juntaram-se ao grupo com a formação do BIB e iriam comandar a trajetória de sucesso do Unibanco nos anos seguintes.

Na época, esse modo de agir no mundo das finanças era novidade e a experiência interessou ao governo do país, cada vez mais preocupado em cultivar relações com os Estados Unidos e, assim, formou o primeiro grande conglomerado do país. Com a internacionalização das finanças nacionais, se vê na vanguarda e os seus concorrentes foram obrigados a seguirem seus métodos (MARTINS, 2014, p. 120).

O Unibanco (inicialmente chamado de União dos Bancos Brasileiros) nasceu em 1967 com 333 agências, neste momento a maior rede do Brasil, e contava com mais de um milhão de correntistas. As agências se distribuíam por nove estados mais o Distrito Federal, sendo 150 em São Paulo, 102 no Rio Grande do Sul, 27 na Guanabara, 25 em Minas Gerais. 242 municípios foram alcançados pela rede. Dois anos após, figurava no *ranking* dos bancos privados nacionais em segundo lugar, perdendo apenas para o banco Bradesco. Até os anos 1970, o Unibanco continuou a crescer por via das fusões, aquisições e incorporações e também pela expansão geográfica (COSTA, 1978, p. 173).



**Figura 9:** Logo do Unibanco

No fim dos anos 1970, o Unibanco consolida seus ganhos e termina sua expansão devido às incertezas da economia brasileira e a hiperinflação do período. Os outros grandes bancos comerciais serão forçados também a conterem seus ganhos mais tarde, com o Plano Cruzado, implementado em 1986, sob o governo Sarney, no que seria lembrado como a

primeira grande crise contemporânea do sistema financeiro após as modernizações associadas à era Vargas (MARKOWITZ, 2004, p. 28).

Devido a isto, os bancos precisaram se reestruturar e o conglomerado Unibanco buscou profissionalizar sua administração de forma a se manter vez mais competitivo. Deste modo, o grupo investiu e ainda investe significativamente no departamento de Economia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ), um dos mais conceituados centros de ensino e pesquisa em economia da América Latina<sup>16</sup>. Ao longo dos anos 1980 e 1990, o departamento foi pioneiro na formulação de teorias hegemônicas para a elaboração de políticas públicas brasileiras e contava entre seus professores futuros ministros e políticos como Pêrsio Arida, André Lara Resende e Pedro Malan, entre outros. Mais tarde, muitas pessoas deste grupo de estudantes e professores acabaram se tornando funcionários e sócios do Unibanco, levando a experiência teórica para a prática.

Em 1980 o Unibanco representava um vasto conglomerado que atuava como banco comercial, banco de investimentos, financeira, empresa de crédito imobiliário, seguradora, corretora de valores mobiliários, empresa de leasing, distribuidora de títulos, administração de bens patrimoniais, editora, publicidade, gráfica, planejamento, comércio, transportes e serviços (MARTINS, 2014, p. 157-163).

Em 1991, W. M. Salles já com 88 anos de idade, deixa a presidência do conselho de administração do Unibanco, para ocupar o posto de presidente de honra do conselho, passando a cuidar das atividades culturais do Conglomerado, centrando suas atenções no Instituto Moreira Salles, entidade civil sem fins lucrativos criada em 1990 e mantida pelo Unibanco. O instituto se tornou responsável por quatro centros culturais instalados em Poços de Caldas (MG) em 1992, São Paulo em 1996, Belo Horizonte em 1997 e Rio de Janeiro em 1999, bem como pela coordenação das atividades do Espaço Unibanco de Cinema, rede de cinemas de arte localizados no Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Fortaleza e Porto Alegre. W. M. Salles se tornou, em 1991, presidente da diretoria e do conselho consultivo do Instituto Moreira Sales. Tornou-se também presidente da Casa de Cultura de Poços de Caldas. W. M. Salles faleceu em 2001, em sua residência em Araras, no distrito de Petrópolis, no Rio de Janeiro. Em 2010, uma das torres do Centro Empresarial Itaú Unibanco, em São Paulo, foi rebatizada com seu nome.

---

<sup>16</sup> O Departamento de Economia da PUC-Rio tem um programa de *fund-raising* que busca doações, não somente junto a ex-alunos, mas junto a qualquer pessoa ou empresa disposta a colaborar. As doações são voluntárias e podem ser feitas para o departamento como um todo ou podem ser explicitamente direcionadas para apoio a áreas específicas, como ensino de graduação, bolsas de pós-graduação, programa de pesquisa, contratação de novos professores ou publicações.

A última grande movimentação do grupo foi em 2008, quando o banco Unibanco decidiu se fundir com o banco Itaú. Juntas, as duas instituições tinham em setembro de 2008 ativos de 575,1 bilhões de reais, contra 403,5 bilhões do Banco do Brasil, e R\$ 348,4 bilhões do concorrente banco Bradesco, um patrimônio líquido de cerca de 51,7 bilhões de reais e uma carteira de crédito combinada de 225,3 bilhões de reais. O lucro líquido somado dos dois bancos de janeiro a setembro deste ano foi de 8,1 bilhões de reais (MARTINS, 2014, p. 258-260).

Após a fusão com o Itaú em 2008, o conglomerado Itaú Unibanco Holding S.A. se tornou o maior banco privado da América Latina e um dos 20 maiores do mundo. Juntas, as duas instituições tinham em setembro de 2008 ativos de 575,1 bilhões de reais, contra 403,5 bilhões do Banco do Brasil, e R\$ 348,4 bilhões do Bradesco, um patrimônio líquido de cerca de 51,7 bilhões de reais e uma carteira de crédito combinada de 225,3 bilhões de reais (MARTINS, 2014, p. 258-260).

Com a fusão a marca Unibanco foi extinta em todas as agências, passando apenas a usar apenas a marca Itaú, a integração foi concluída em outubro de 2010 e custou mais de mais de 1 bilhão de reais.



**Figura 10:** Família Moreira Salles reunida em uma foto de 1992. Em pé, W. M. Salles Jr., J. M. Salles e Fernando M. Salles. Sentado, Pedro M. Salles e W. Moreira Salles. Fonte: Instituto Moreira Salles (IMS).

Embora W. M. Salles não tenha imposto aos filhos uma formação a seguir, todos os quatro filhos cursaram Economia na PUC/RJ. Em uma entrevista para o site para a revista online Cinema em Cena em 2003, Salles afirmou que:

“Na minha família, acho que todo mundo fez Economia. Todos os meus irmãos fizeram Economia, sem exceção. Decidir uma carreira quando se tem 17 anos de idade é algo muito difícil – e eu, por falta de opção, fiz o curso. Mas não achei ruim fazer Economia: eu estudei na PUC do Rio de Janeiro em uma época muito interessante. Era uma faculdade muito rigorosa; me ensinou a querer estudar. Alguns dos melhores professores que conheci eram de lá. Mas quando terminei o curso eu já sabia que não ia trabalhar com Economia; eu jamais seria um bom economista” (J. M. SALLES apud VILACA, 2003, s/p).

Em outra entrevista, agora para a rádio CBN, J. M. Salles afirmou que:

“(…) Economia é um pouco uma tradição da família, mas uma tradição que alguns seguem com mais talento outros com menos talento. Eu no meu caso, no meu caso, é difícil (...) o sistema brasileiro um pouco cruel porque você tem que escolher o que você vai ser da vida aos dezoito anos de idade. É muito cedo. É compreensível, porque no Brasil, quando você chega a faculdade já é uma conquista muito grande e você não pode supor que vai fazer mestrado e doutorado. Nos países de primeiro mundo, você entra para a universidade, você faz o bacharelado e o bacharelado na verdade é uma concentração em uma área que você escolhe, na verdade a concentração na tua área de atuação, enfim na área que você escolhe, é muito baixa, você faz sei lá dez a quinze por cento dos cursos nessa área e o resto você tem direito de ir para qualquer lugar para investigar um pouco, para saber o que que está mais perto de você, enfim e aí sim no mestrado e no doutorado você se especializa. No Brasil essa especialização é mais cedo, ela vem no bacharelado. Como eu não sabia direito o que fazer aos dezoito anos de idade, eu fui fazer Economia porque todos os meus irmãos fizeram e não foi na verdade um erro eu ter feito Economia porque eu fui estudar na PUC/RJ e na década de 1980 que é quando eu entrei na faculdade, a grande questão brasileira era a inflação da mesma maneira que a violência hoje o problema que atormenta o brasileiro, na época a inflação era o problema mais grave e se tinha um departamento de Economia no Brasil com capacidade técnica para enfrentar o problema era o departamento de Economia da PUC/RJ, então, você tinha um pouco a sensação de estar no centro de um departamento que pensava a questão mais importante do país e que tinha capacidade de enfrentar o problema. Eu me lembro de assistir uma aula dada pelo Pêrsio Arida<sup>17</sup> e pelo André Lara Rezende<sup>18</sup> em que eles explicaram

---

<sup>17</sup> Pêrsio Arida é presidente do BTG Pactual, co-head do departamento de gestão de recursos do Banco BTG Pactual e está situado no escritório de São Paulo. Antes de ingressar na BTG, ocupou diversos cargos nos setores público e privado. É PhD em Economia pelo MIT (Massachusetts Institute of Technology), publicou vários estudos em diversas revistas especializadas e já editou uma série de livros. Foi professor da Universidade de São

para a gente o plano cruzado, nós éramos jovens de dezenove e vinte anos de idade e tudo isso tornava o departamento muito excitante. E os alunos que tinham também eram muito bons e os professores eram muito exigentes, porque eram pessoas como Pedro Malan<sup>19</sup>, o Pérsio, o André, o Dionísio, então era um departamento muito bom e eu acho que intelectualmente para mim foi importante passar por ali porque me deu disciplina, me deu rigor, etc, então eu fui um bom aluno de Economia, mas ao me formar eu sabia que ou eu entraria para a academia ou eu largaria Economia porque eu não trabalharia nisso (...)" (SALLES, J. M., 2006).

A geração de W. M. Salles conviveu com pessoas que articulavam a vida política, social e empresarial de forma conjunta e assumindo individualmente grande parte dos processos decisórios das empresas. Porém, a partir de 1988, com a nova constituição, os empresários foram proibidos pelo governo de participar simultaneamente da vida política e empresarial. Logo, a geração seguinte presenciou um processo de especialização no interior das famílias, delegando geralmente ao filho mais velho o controle administrativo dos maiores negócios e aos outros filhos coube o gerenciamento de empresas adjuntas em áreas afins ou distintas, com o objetivo de ampliar continuamente a influência e os negócios do conglomerado (MARKOWITZ, 2004, p. 34-35).

Na família Moreira Salles este processo também ocorreu, porém quem cuidou dos negócios bancários acabou não foi primogênito Fernando M. Salles, mas o terceiro filho de Moreira Salles, Pedro M. Salles.

Fernando M. Salles, ao lado de atividades intelectuais como a de escritor e editor, realizou diversas atividades no conglomerado. Seu primeiro emprego foi na empresa Carbocloro, fábrica de cloro e soda cáustica depois incorporada à Unipar, na qual também trabalhou. Após este trabalho, inseriu-se mais nos negócios familiares, chegando a ocupar à vice presidência do Conselho de Administração do Unibanco. Em 1988, seguindo o princípio de rodízio entre os executivos do primeiro nível do grupo, cedeu esse posto para Roberto

---

Paulo (USP), PUC-RJ e professor visitante no Smithsonian Institute e na Oxford University Fonte: BTG Pactual. Disponível em: <[http://ri.btgpactual.com/btgpactual/web/conteudo\\_pt.asp?idioma=0&conta=28&tipo=40150](http://ri.btgpactual.com/btgpactual/web/conteudo_pt.asp?idioma=0&conta=28&tipo=40150)>. Acesso em 11/03/2016.

<sup>18</sup> Nasceu no Rio de Janeiro, em 1951. É doutor em economia pelo Massachusetts Institute of Technology. Trabalhou por mais de trinta anos no mercado financeiro, com passagens pelo setor público. Foi idealizador do Plano Real Fonte: Companhia das Letras. Disponível em: <<http://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=03471>>. Acesso em 11/03/2011.

<sup>19</sup> Pedro Malan é formado em Engenharia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; Ph. D. em Economia pela Universidade de Berkeley, Califórnia; É autor de dezenas de artigos e ensaios sobre economia publicados em revistas especializadas e livros, tanto no Brasil como no exterior. FONTE: Instituto Unibanco. Disponível em: <<http://www.institutounibanco.org.br/membros-governanca/pedro-sampaio-malan>>. Acesso em 11/03/2016.



Bornhausen, e passou a ocupar o comando da *holding* Brasil Warrant, se dedicando à coordenação das empresas da área industrial familiar.

Além desse trabalho, Fernando M. Salles é também sócio da importante editora Companhia das Letras, a maior editora brasileira atualmente, fundada em 1986, com sede em São Paulo/SP. Ele ainda dirigiu o Instituto Moreira Salles, foi editor de revista, resenhista de livros e dramaturgo (**Eu me lembro**, 1995; **Entrevista**, 1998). Já publicou pela Companhia das Letras quatro livros: **Memorando** (1993), **Ser longe** (2003), **Habite-se** (2005) e **A chave do mar** (2010).

Quem continuou assim com a atividade bancária foi Pedro M. Salles, que começou a trabalhar no banco em 1987 depois de se graduar em Economia na PUC-RJ e concluir pós-graduação nesta mesma área na Universidade da Califórnia (UCLA), nos Estados Unidos. Chegou à presidência do conselho 11 anos após começar a trabalhar no banco e acumular experiência para ocupar o posto máximo, onde ficou até 2004 quando cedeu o posto para Pedro Malan (MARKOWITZ, 2004, p. 34-35).

Já os irmãos W. M. Salles Jr. e J. M. Salles não se interessaram em seguir a carreira econômica se dedicando a publicidade e o cinema. Após finalizar o filme **Santiago** (2007), J. M. Salles decidiu encerrar provisoriamente sua carreira como documentarista e passou a se dedicar ao jornalismo, fundando a importante revista Piauí enquanto seu irmão permanece no cinema.

Na atualidade, apenas Pedro M. Salles ocupa um lugar no Conselho do Itaú Unibanco. Mas, todos os irmãos herdaram as ações da empresa, permanecendo com o controle majoritário da mesma e usufruindo de sua rentabilidade (MARKOWITZ, 2004, p. 34-35).

## **CAP 2 – MECENATO EMPRESARIAL E INCENTIVOS FISCAIS NO BRASIL**

Neste capítulo discorro sobre as intervenções da família Moreira Salles em cultura no Brasil e as formas como historicamente a cultura foi financiada no Brasil, resgatando o legado intervencionista do Estado no setor através de leis ou políticas de financiamento. Analiso as configurações, dinâmicas e ações do mecenato privado brasileiro e por fim, discuto como o debate de quem deve financiar a cultura se encontra na atualidade, analisando o papel de Lei Rouanet, legislação que regula o financiamento cultural brasileiro desde 1992, enfatizando como ela fomentou cinema brasileiro e mostrando como J. M. Salles se relacionou com esta discussão e financiou seus documentários.

### **2.1. HISTORICIDADE E DINÂMICAS DO MECENATO**

Ao crescerem e se diversificarem, as empresas familiares recorrem para estruturas profissionalmente gerenciadas. O conselho de administração se torna então o *lócus* do controle familiar dos negócios, liberando-a para exercer funções mais nobres como a filantropia e, principalmente, o mecenato. Consumo conspícuo, obras de caridade e o mecenato cultural são marcas de muitas dinastias. Fundações filantrópicas, apoio financeiro às pesquisas científicas, apoio aos movimentos artísticos e à geração de bens públicos cujas atividades ajudam consolidar o nome das famílias, trazem rendimentos diretos e indiretos e ajudam a evitar questionamentos dos poderios e contribuições destes grupos nas regiões em que atuam (LANDES, 2007, p. 10-12).

Famílias de elite costumam viver sob o olhar atento da mídia. De tal modo, as ações de promoção da empresa, as reivindicações econômicas e políticas, estão todas amarradas por uma rede de sociabilidades, ou seja, por grupos de pessoas ligadas as suas inúmeras atividades. Logo, a imagem social da empresa familiar, e de seus integrantes é de extrema

importância para estes grupos. Assim, eles não medem esforços para cultivar visões, missões e contornar críticas a respeito de suas atividades. Por isto, é comum aos membros destas famílias, participarem e apoiarem uma série de eventos sociais e culturais e, principalmente, estarem acompanhados de esposas e filhos (LIMA, 2003, p. 126).

Sobre o conceito de mecenato, adoto a definição de Duran; Gouveia e Berman (2010, p. 39) que compreendem o mesmo como os patrocínios e doações econômicas de vulto, por meio dos quais pessoas, por livre e espontânea vontade, enriquecem o patrimônio e o repertório cultural coletivos. Como mostra Cunha (2010, p. 58), o apoio financeiro estatal ou particular a atores, escritores, músicos e artistas em geral, existe desde a Antiguidade, passando pela aristocracia que financiava músicos como Bach e Beethoven, nos séculos XVII e XVIII, até os dias de hoje. O termo se trata de uma referência a Caio Mecenaz, conselheiro do imperador romano Otávio Augusto, que formou um círculo de intelectuais e poetas no primeiro século antes de Cristo, e sustentou sua produção.

Mas, a ascensão do mecenato privado na Europa e nos Estados Unidos na modernidade se deve a dois movimentos de larga envergadura. O primeiro deles foi a formação de todo um mercado de bens culturais nas principais cidades europeias no correr dos séculos XIX, assegurada pela difusão rápida do ensino médio e superior e pelo crescimento dos efetivos da classe média assalariada e da pequena burguesia. A expansão e diversificação das classes proprietárias e dos assalariados de escritório deflagraram aguda disputa por distinção social (MOISÉS, 1998, p. 448).

Os segmentos recentes da burguesia e da pequena burguesia procuraram avidamente interiorizar os códigos de distinção partilhados pelos membros da alta burguesia ligados ao remanescente das nobrezas cortesãs das monarquias centralizadas. E entraram com vigor na disputa por exprimir um gosto refinado e um padrão de consumo cultural legítimo. Neste momento banqueiros como Lourenço de Médici financiaram artistas como Leonardo da Vinci e Michelangelo, entre outros, para que eles apenas produzissem seus trabalhos mas divulgassem o nome de seus patrocinadores como forma de angariar capitais culturais, sociais e econômicos (MOISÉS, 1998, p. 448).

O segundo momento foi a acumulação de capital registrada na transição para o imperialismo, entre 1870 e 1900, que guindou os Estados Unidos à condição de potência econômica internacional. O desejo de distinção por partes dos mecenaz, aliado a uma política de isenção fiscal em patrocínios à arte por parte de pessoas e empresas, permitiu o estabelecimento de uma tradição de financiamento às artes que culminaria, na criação de

instituições importantes como a Fundação *Rockefeller*, a Universidade de Chicago, a *Guggenheim Memorial Foundation*, o Instituto *Rockefeller* de Pesquisa Médica, o Museu *Guggenheim*, além de iniciativas das famílias Vanderbilt, Morgan e Carnegie, às quais juntaram-se, mais tarde, a *Ford* e a *MacArthur Foundations*, a *Chase Manhattan Collection*, o Museu *Whitney* e outras menos conhecidas (MOISÉS, 1998, p. 448).

Para compreender como se proporcionam a relação entre artista e mecenato, utilizamos como referência o livro **Regras da Arte** (2005) de Pierre Bourdieu. Neste trabalho, o autor procurou evidenciar a estreita ligação entre política e preferências estéticas, percurso que permite compreender o trabalho que o artista deve realizar para se constituir em sujeito de sua própria criação.

Primeiramente, Bourdieu (2005, p. 12) questionou a fé na genialidade e inspiração dos artistas, isto é, segundo o autor, a maior parte das estratégias artísticas são simultaneamente estéticas e políticas, assim rompe com a percepção de que um artista possa produzir de maneira isolada, guiado apenas por sua inspiração individual. Deste modo, propôs que, para se compreender a gênese de uma obra, sejam levadas em conta as relações do artista no campo de produção simbólica a que pertence, bem como os constrangimentos sociais e materiais a que está submetido. O autor entende assim que o sucesso de determinada obra entre a comunidade artística e demais interessados nela não depende apenas da competência do autor, muito menos do valor isolado da obra em si. Mas sim, de todo o corpo de organizações, pessoas e grupos que suportam o mercado de artes com o qual interage o artista.

Bourdieu (2005, p. 13-16) igualmente questionou a percepção da qual as escolhas do público, davam-se por predisposições naturais, demonstrando que as preferências estéticas estão intrinsecamente ligadas a origem familiar, grau de instrução, posição socioeconômica, desta forma, ao *habitus* do indivíduo. O autor problematiza que na realidade não existe uma definição universal de artista e analisa que o mundo da arte é um lugar de negociação, um conjunto de peças que envolve a produção, a circulação e o consumo do material artístico. Através do conceito de campo, pontua que o processo pelo qual determinadas obras se impõem sobre outras é produto das lutas entre aqueles que ocupam, momentaneamente, a posição dominante dentro deste espaço, em virtude de seu capital específico, e que tendem à conservação e à rotinização da ordem simbólica estabelecida, e aqueles que são inclinados à ruptura, à crítica das formas estabelecidas e à subversão dos modelos em vigor. Logo, estreitamente ligado a noção de valor, pressupõe tomadas de posição que definem a legitimidade do que é considerado uma obra boa ou ruim e sua permanência na memória deste

espaço. Trata-se assim, de pontuar todos os agentes e trabalhos envolvidos neste meio através de uma lógica interativa.

Bourdieu (2005, p. 63-70) pontua que para construir um campo de uma arte específica, devemos analisar tanto o contexto de produção quanto o trabalho intrínseco do artista, isto é, a esta teoria, não cabe apenas o olhar da “arte pela arte”, mas também o que estava em jogo socialmente durante a constituição desta obra e como esses contextos influenciaram as mesmas. Assim, capitaneou uma conceituação teórica que buscou contemplar pela Sociologia uma explicação de todo à complexidade do empreendimento do trabalho de um artista relacionando sua produção com os imperativos sociais ele e seu grupo tiveram que lidar para se destacar ou não em suas iniciativas. Logo, os agentes culturais produzem a partir de uma dada realidade histórica e material que direciona e influencia diretamente e indiretamente suas trajetórias. Na estruturação deste campo, pontua o autor que faz-se necessário reconstituir o processo de construção do cânone, a hierarquização que existe neste meio, os prestígios e as disputas que ocorrem no interior do mesmo. Os elementos constituintes e os títulos são, assim, pré-requisitos para sua interpretação.

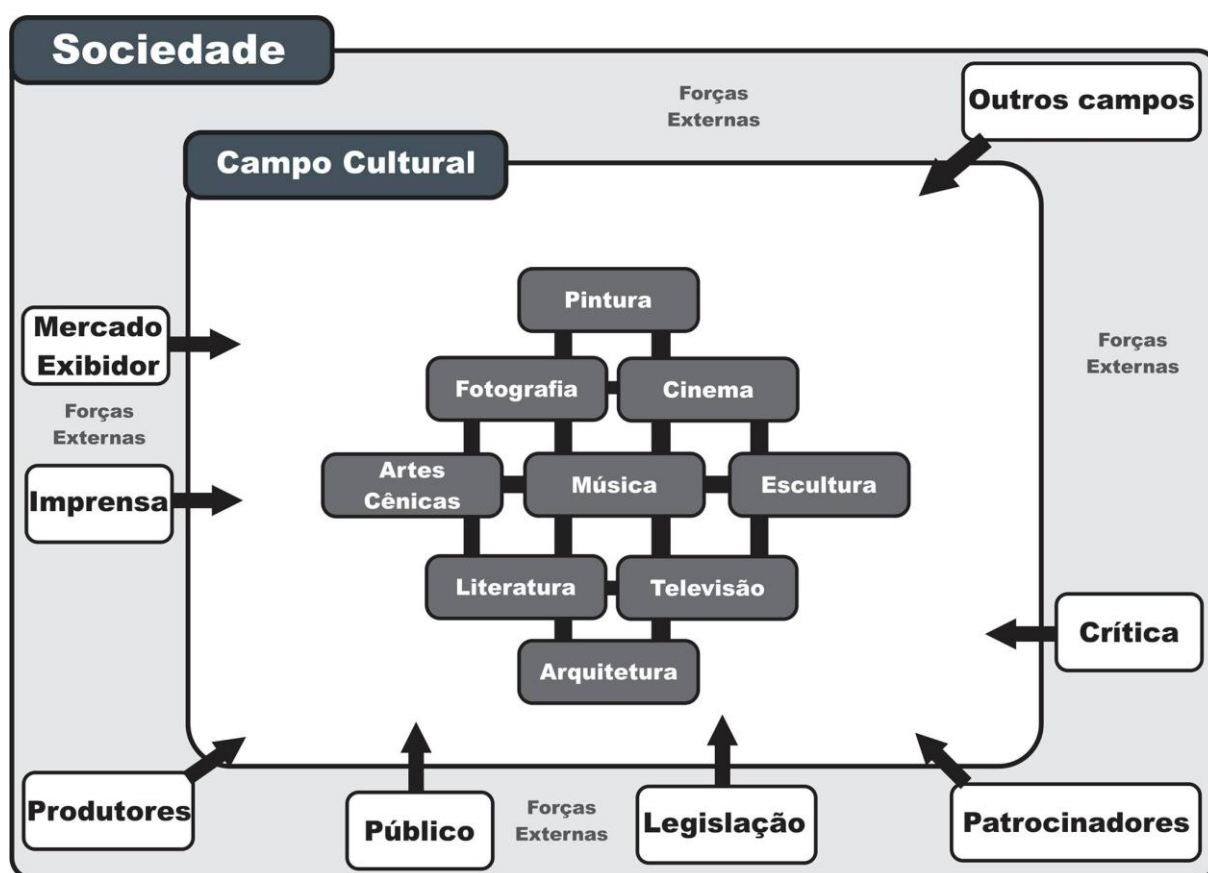
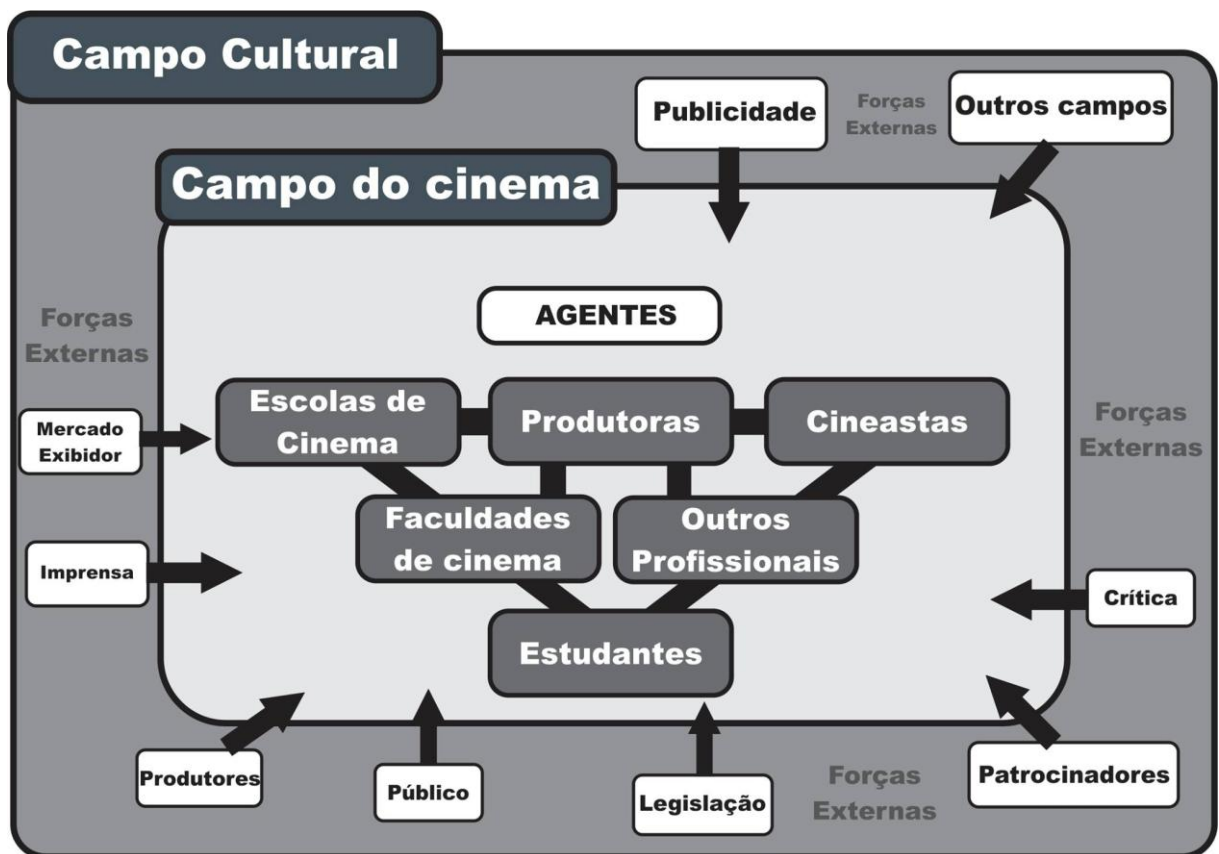


Figura 11 – Representação do campo cultural brasileiro a partir da teoria de Bourdieu (2005, p. 63-70).

Assim, o campo cultural brasileiro é formado pelas mais variadas artes, como o teatro, a música, as artes plásticas, a fotografia, a televisão, a literatura, o cinema, entre outras. Cada uma delas compete entre si e com outros campos por prestígio, verbas e honrarias. Mas, todas as artes são independentes entre si e possuem lógicas próprias de funcionamento, além de uma historicidade também singular, isto é, algumas artes estão mais ou menos estabelecidas no país, o que denota a hierarquização que existe entre elas. Este campo sofre pressão externa do público, da crítica, da mídia, de outros campos com as quais interagem, do governo através do financiamento, entre outros fatores externos (BOURDIEU, 2005, p. 63-70).



**Figura 12** - Representação do campo cinematográfico brasileiro a partir da teoria de Bourdieu (2005, p. 63-70).

O campo do cinema brasileiro está contido dentro do campo cultural e possui como agentes os cineastas, produtoras, escolas e faculdades de cinema, mercado exibidor, os diversos profissionais de cinema e os patrocinadores público e privados, sofrendo das mesmas pressões acima mencionadas no campo cultural (BOURDIEU, 2005, p. 63-70).

Deste modo, devemos refletir sobre este mercado das artes de uma forma geral, para depois pensarmos as características de um campo cinematográfico no Brasil. Sendo assim, é importante pensarmos que para além do culto às suas expressividades, as obras de arte representam um enorme atrativo financeiro e social para determinadas empresas e negociantes. Por isto, agir como mecenas também é uma atitude de distinção, tal como pontua conceitualmente Bourdieu (2007, p. 37), porque ter a capacidade de investir em arte implica pertencer a uma classe social economicamente elevada e ser capaz de adquirir, interagir, investir, decidir e selecionar os elementos que estruturam a produção da “arte erudita”, de acordo com os parâmetros oficiais.

É interessante pontuar que, como mostra Fonseca (2013, p. 117), patrocinar a arte é uma aquisição de conhecimentos que não implica necessariamente um competente sistema de referências, ou seja, de saberes ligados à história da arte, tendências estilísticas, ou aos discursos artísticos. Estes tipos de conhecimentos são, normalmente, assegurados por críticos, curadores, ou por outros mediadores culturais que, algumas vezes, assessoram os investidores. Grandes empresas, normalmente investem somas valiosas que geralmente viabilizam ativos financeiros, para além dos simbólicos. São investimentos que podem ser subjetivos, mas se olharmos mais a fundo, veremos que são bastante lucrativos e, estão sujeitos à valorização simbólica e midiática que é feita em torno de obras artísticas.

Somado a isto, a arte pode ostentar um caráter publicitário ao representar determinadas visões do mundo, de perfilhar determinados padrões sociais e critérios de gosto. Logo, o interesse pelo investimento em arte traz ganhos de capitais culturais e sociais, além de legitimar o interesse, gostos e a postura adequada ao *status* social ao qual pretendem se vincular. Ao investirem em um artista, os negociantes vão justificando os seus gostos numa base de critérios previamente estipulados por concessões partilhadas sobre como devem ser as produções culturais, são premissas fundamentais para as avaliações e apreciações dos produtos culturais.

A produção cultural se beneficia do mecenato porque ela nem sempre obedece a lógica do lucro. Em vários empreendimentos artísticos, por vezes, os produtores não conseguem sequer o ressarcimento dos recursos materiais envolvidos na constituição das obras. Como mostra Fonseca (2013, p. 118-119), apenas parte dos trabalhos obtém uma auto-sustentabilidade e somente uma parcela pequena consegue gerar ganhos para os produtores e artistas. Desta forma, como puro investimento, inserido dentro das regras de mercado, a produção artística se torna pouco atrativa e apresenta alto risco financeiro para os envolvidos.

A arte não está subordinada às grandes corporações, no sentido de sua criação. Os artistas não deixam de criar porque não têm patrocínio. Mas no âmbito de sua fruição e difusão, dificilmente se consegue fazer uma obra de arte chegar ao público (ou o público chegar a ela), circular pelo país, sem o apoio dos meios de comunicação e dos mecenas. Existem evidentemente iniciativas que tentam e conseguem quebrar esta regra, no entanto, a maior parte da produção artística é dependente do apoio das grandes corporações para conseguir uma exposição significativa.

O problema do mecenato é que a necessidade de sobrevivência através do mercado da arte tende a conduzir um artista a produzir de modo a que o seu trabalho respeite determinados padrões morais e estéticos se tornando, involuntariamente ou inconscientemente, o porta-voz dos seus compradores e protetores.

Deste modo, Bourdieu (1983, p. 83-85) compreende os campos sociais como espaços de conflitos e lutas no qual os atores (indivíduos e grupos) elaboram estratégias que permitem manter ou melhorar sua posição social. Nesta luta pela sobrevivência, importância e pela manutenção ou mudança de signos e preeminências, quanto mais capitais o agente tiver, maior será sua chance de impor ou contestar determinada situação. Somado a isto, é importante mencionar que o autor considera que nenhum tipo de dominação se sustenta sem se fazer reconhecer. Logo, para algum agente adentrar em algum campo, precisa necessariamente se submeter a regras que nem sempre fazem jus ao que ele entende como certo, correto ou competente. E, ainda, no interior de qualquer campo, existem atores com objetivos diversos. Se há, é certo, um esforço para a manutenção das estruturas de poder e organização nos seus mais variados aspectos dentro de cada campo, há também empenhos de agentes ainda excluídos desse campo, no sentido de promover sua inserção e, por consequência, participação efetiva na consolidação dessa estrutura. As pessoas também experimentam o poder de forma diferente dependendo de qual campo elas participando em um dado momento.

Logo, se por um lado as pessoas não agem racionalmente o tempo todo, por outro, eles não deixam de sofrer pressões dos diferentes tipos de capitais e indivíduos para agirem conforme as expectativas depositadas em sua posição social. Sendo assim, de acordo com a pressão social incidente à sua atuação, internalizam disposições e condutas mais ou menos previsíveis, baseadas nas experiências anteriores no campo. Consequentemente, o artista, precisa lidar com os próprios limites da liberdade que estão delimitados pelos agentes e pelas instituições, ou seja, entrar no circuito artístico implica a qualquer artista dialogar com as



regras estabelecidas previamente. A produção artística, portanto, é fruto de arranjos entre as vontades do artista e as bases de produção que fomentam estas iniciativas (BOURDIEU, 2005, p. 133-136).

## **2.2. Mecenato no Brasil e políticas de incentivos fiscais**

O mecenato no Brasil, comparado com outros países, consiste em uma prática ainda muito pouco difundida. No Brasil, historicamente, a responsabilidade de apoio financeiro à cultura esteve entregue majoritariamente ao Estado, que centralizou, racionalizou e geriu a atividade cultural, financiando a produção e a distribuição de bens culturais, a gestão de equipamentos culturais, a nível nacional e local, com recursos públicos.

A vantagem de ter o Estado como o maior patrono das artes brasileiras, é que mesmo disponibilizando recursos escassos e de difícil acesso para os produtores culturais, o mesmo não os obriga a seguir a lógica comercial, objetivando a geração de lucros, ao contrário, oferta aos artistas certa liberdade nas reflexões a respeito do passado histórico, da construção da identidade, da promoção de valores entre os cidadãos e da difusão do conhecimento no Brasil (MOISÉS, 1998, p. 449).

Contudo, a intervenção pública na cultura é sempre questionada quando o Estado se vê sobrecarregado das responsabilidades, nas várias frentes sociais e econômicas, nomeadamente, em épocas de contenção econômica, reduzindo consequentemente o orçamento para o setor.

No Brasil, até os anos 1940 o mecenato privado teve escassa expressão entre nós. Entre os anos 1920 e 30, escritores e pintores eram patrocinados pelas famílias tradicionais paulistanas. Esse tipo de mecenato de caráter pessoal foi gradualmente cedendo lugar a formação da consciência da necessidade de uma formação de um mercado da arte no Brasil, com recursos, financiamentos e prêmios próprios para a produção, a classificação da qualidade da arte produzida aqui e seu escoamento (MOISÉS, 1998, p. 449).

Assim, segundo Moisés (1998, p. 449) é apenas no final dos anos 1940 que surge uma classe de empresários que inicia a participação do setor privado nessa área. Porém, inicialmente na maioria dos casos, se tratavam-se de colecionadores e suas atividades não sustentavam toda uma rede de atividades necessárias para a constituição de um mercado de

artes no país. É com a criação do Museu de Arte Moderna (MAM) em 1948 por Francisco Matarazzo Sobrinho e Franco Zampari, que se credita o início desta prática no Brasil. A dupla fundou ainda, em 1948, o Teatro Brasileiro de Comédia e a Cinemateca Brasileira e, em 1949, a Cia. Cinematográfica Vera Cruz.

Posteriormente ao MAM, outro grande empreendimento por via da iniciativa privada foi a criação Museu de Arte de São Paulo (MASP) foi criado pelo jornalista Assis Chateaubriand<sup>20</sup>, que, segundo Moisés (1998, p. 449) não apenas doou algumas das obras mais importantes do acervo do museu em formação, como induziu outras pessoas de posses a fazê-lo usando um meio de pressão sobre elas bastante eficiente, embora discutível: como proprietário de uma das mais importantes cadeias de jornais brasileiros de sua época, os Diários Associados, pedia ou exigia a doação de obras de arte para o museu em troca da inserção de notícias em seus jornais ou de sua omissão, em casos de informações delicadas sobre eles.

A partir destas iniciativas, outros empresários e empresas interessaram-se também em investir em cultura como forma de divulgar os seus produtos e como meio de exercerem um papel socialmente relevante. Além da família Moreira Salles, no passado recente, temos pessoas como Paulo Prado, Francisco Matarazzo, Arnaldo Guinle, Roberto Marinho, Antonio Ermírio de Moraes, Octávio Gouveia Bulhões, Osvaldo Riso, Mario Henrique Simonsen, entre outros que buscaram financiar as artes brasileiras com recursos próprios ou de suas empresas.

Mas, o Brasil não conheceu um patronato mecenas antes de se iniciar a implantação no país do moderno sistema de patrocínio corporativo às artes, e salientar que essa ausência, por sua vez, contribuiu para que esse sistema surgisse com certo atraso e se desenvolvesse com dificuldade, quando se compara o Brasil com outros países (MOISÉS, 1998, p. 450).

O patrocínio corporativo tem como uma primeira característica o fato de que é a empresa e não o empresário ou sua família, o agente da ação. Ou seja, ainda que possa haver a mão forte de um proprietário ou presidente sensível às artes, as doações ou patrocínios são decididos em função de uma estratégia corporativa e não de caráter individual-familiar. Outra

---

<sup>20</sup> É considerado o primeiro mecenas do Brasil. O empresário teve extensas relações com políticos e empresários e artistas. Conhecido como Chatô, criou e dirigiu a maior cadeia de imprensa do país, os Diários Associados: 34 jornais, 36 emissoras de rádio, 18 estações de televisão, uma agência de notícias, uma revista semanal (O Cruzeiro), uma mensal (A Cigarra), várias revistas infantis e uma editora. Ao longo de sua vida deu espaço em seus jornais a escritores e artistas que depois virariam grandes nomes da literatura, do jornalismo e da pintura como Graça Aranha, Millôr Fernandes, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Cândido Portinari, entre outros. Foi um dos homens mais influentes do Brasil nas décadas de 40 e 50 em vários campos da sociedade brasileira. Pioneiro na transmissão de televisão brasileira, criou ainda a TV Tupi em 1950 (MOURA, 2012, p. 13-15).

característica é que, no Brasil, doações ou patrocínios costumam resultar de decisões tomadas com o objetivo de um retorno de prestígio para a imagem da empresa e/ou de seus produtos. Ou, para usar o jargão do próprio *marketing* cultural<sup>21</sup>, o investimento em cultura serve para “qualificar” o conjunto das ações de comunicação da empresa com o mercado e a sociedade (FONSECA, 2013, p. 122-123).

Embora muito distante do tamanho do mercado cultural encontrado nos Estados Unidos e na Europa, existe hoje no Brasil um mercado de arte bastante concorrido e que possui uma forte influência da família Moreira Salles através de suas empresas e de seus patrocínios. Atualmente, empresas multinacionais, bancos, seguradoras, entre outras, assumem o papel de serem as grandes financiadoras para as artes, apresentando uma particular tendência em apoiar programas que reflitam os interesses e gostos de uma comunidade local que a própria multinacional tenta influenciar (FONSECA, 2013, p. 122-123).

### **2.3 A atividade de mecenato cultural da família Moreira Salles**

Não é apenas com a atividade bancária que atua socialmente a família Moreira Salles. O Itaú Unibanco seguiu a tendência das grandes empresas ao expandir a sua atividade para outras áreas da sociedade como a educação e a cultura. Com um mercado cada vez mais competitivo, o *marketing* cultural se tornou assim um veículo válido para a captação e a fidelização de possíveis clientes para melhor o seu desempenho e o seu impacto na sociedade.

O banco possui um longo histórico de apoio a projetos sociais e culturais. São quatro os órgãos principais: o Instituto Unibanco<sup>22</sup>, a Fundação Itaú Social<sup>23</sup>, o Instituto Itaú Cultural

---

<sup>21</sup> Por *marketing* cultural, estamos utilizando a definição de Neto (2000, p. 15), que pontuou o termo como toda ação cultural de *marketing* que usa a cultura como veículo de comunicação para se difundir o nome, produto ou fixar imagem de uma empresa patrocinadora. Somado a isto, apesar de sua quase imediata associação ao mecenato, uma vez que implica na mobilização de recursos oriundos de outros fundos para apoiar a produção cultural, o *marketing* cultural não se governa por uma lógica de doação, algumas vezes desinteressada, tal como no mecenato, mas por uma relação explícita entre interesses distintos, por vezes tensos, que buscam, negociando, convergir e permitir um ganho em conjunto. No *marketing* cultural, portanto, existe uma relação de negócio com deveres e obrigações, onde o patrocinador terá obrigações pecuniárias e o patrocinado devolverá o equivalente em benefícios previamente acordados.

<sup>22</sup> Criado em 1982, o Instituto Unibanco tem como meta criar condições que permitam jovens em situação de vulnerabilidade concluir seus estudos e se qualificar para o mercado profissional, sua vida pessoal e como cidadão. Para viabilizar suas ações, o Instituto é mantido por um fundo *endowment* (doação), criado exclusivamente para financiar suas atividades, que garante independência e permite a definição de objetivos estratégicos e metas de longo prazo. A partir de 2007 o Instituto Unibanco focou suas ações nessa etapa da

e o Instituto Moreira Salles, além de patrocinar e apoiar projetos independentes e iniciativas particulares como o Arquivo Mário Peixoto<sup>24</sup>, a produtora Video Filmes e o Espaço Itaú Cinemas.

As quatro organizações atuam de forma autônoma, mas possuem estratégias similares, pois procuram estabelecer parcerias com governos e entidades da sociedade civil para ampliar o alcance de suas iniciativas.



**Figura 13** - Logo do Itaú Cultural

O Itaú Cultural é um instituto voltado para a pesquisa e a produção de conteúdo e para o mapeamento, o incentivo e a difusão de manifestações artístico-intelectuais. Fundado em 1987, tornou-se uma referência na reflexão, na articulação e na difusão da arte e da cultura

---

Educação Básica. Seus programas e iniciativas são direcionados, desta forma, para que os jovens tenham acesso ao Ensino Médio, permaneçam e concluam os estudos desta fase, desenvolvendo e apoiando projetos em escolas de todo o país.

<sup>23</sup> A Fundação Itaú Social (FIS), criada, pelo Itaú, em 2000, tem como proposta de atuação formular, implantar e disseminar metodologias voltadas à melhoria de políticas públicas na área educacional e à avaliação de projetos sociais. O conjunto de ações e programas que a Fundação desenvolve e apoia tem como foco a educação integral, a gestão educacional, o desenvolvimento da capacidade de leitura e competências de escrita, a ampliação das oportunidades de inserção social da juventude e a disseminação da cultura de avaliação econômica de projetos sociais (FUNDAÇÃO ITAÚ CULTURAL, 2016).

<sup>24</sup> Um dos arquivos independentes que a família Salles mantém e patrocina é o Arquivo Mario Peixoto, sediado na sede da Videofilmes no Rio de Janeiro/RJ e comandado pelo casal de pesquisadores Ayla e Saulo Pereira de Mello. O arquivo abrange um imenso volume de livros, roteiros, correspondências, fitas de áudio e vídeo bem como material fotográfico. Ele é aberto a pesquisadores, estudantes ou qualquer pessoa interessada em conhecer a vida e obra de Mário Peixoto e do Chaplin Club, o primeiro cineclube brasileiro. Quando realizei minha pesquisa de mestrado, parte significativa da documentação, entrevistas e artigos foi conseguida no local. O acervo contém diversas raridades da história do cinema brasileiro, como a coleção da Revista O FAN, publicação que divulgava as ideias do cineclube, publicada entre 1928 a 1931. Além disso, o arquivo em parceria com Cinemateca Brasileira em 2011, foi responsável pela restauração do filme *Limite* (Mario Peixoto, 1931), considerado um dos principais filmes brasileiros já produzidos, mas cujos negativos originais se deterioraram com o tempo, tendo algumas cenas infelizmente perdidas. Assim, sem o patrocínio da família Salles, muito provavelmente toda a história de Mario Peixoto e do grupo do Chaplin Club talvez tivesse desaparecido com o tempo.

brasileiras. As atividades oferecidas passam por diferentes áreas da esfera cultural e são concebidas para ser perenes. O Instituto é responsável pela gestão de todo o acervo de 3.500 obras do Itaú Holding e pela oferta de inúmeros programas de pesquisa, produção de conteúdo, mapeamento, incentivo e difusão de manifestações artístico-intelectuais, no Brasil e no exterior. Somado a isto, todas as atividades do Itaú Cultural são gratuitas (ITAÚ CULTURAL, 2015).

Uma das principais ações do Itaú Cultural é o programa Rumos, que é o principal meio de apoio do Itaú Cultural à cultura brasileira e anualmente apoia diversos projetos em todo o Brasil e em diversas áreas, sendo uma destas a produção de documentários. A título de curiosidade, um dos documentaristas lançados por esta iniciativa foi Kiko Goifman, que produziu pelo programa o filme **33** (2002) (ITAÚ CULTURAL, 2015).

Mas, onde os interesses de toda a família se unem é no Instituto Moreira Salles (IMS), criado em 1992, em Poços de Caldas e na produtora Video Filmes no caso de J. M. Salles e W. M. Salles Jr. O Instituto Moreira Salles é um centro de memória e foi constituído com a finalidade de promover e desenvolver programas e atividades culturais com foco na guarda, na conservação e na disponibilização de acervos relevantes para as artes e a memória brasileiras. O objetivo de sua atuação é tornar a cultura brasileira cada vez mais acessível ao grande público. Como exemplo do capital simbólico da família, a inauguração do centro cultural em 1999 contou com a presença do então presidente da república, Fernando Henrique Cardoso (1994-2001).



**Figura 54:** Logo do Instituto Moreira Salles

Criado em 1990, o Instituto Moreira Salles (IMS) é uma entidade civil sem fins lucrativos que tem por objetivo promover programas culturais nas áreas de fotografia, literatura, cinema, artes plásticas e música brasileira. Além de desenvolver projetos voltados à formação de público e à divulgação cultural, por meio de cursos, seminários, exposições, audições, palestras e visitas orientadas, destaca-se por constituir um representativo acervo em suas áreas de atuação e empreender um trabalho continuado de pesquisa de suas coleções (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2015).

O instituto é mantido pelo Unibanco e possui centros culturais em Poços de Caldas e em Belo Horizonte, Minas Gerais, nas capitais do Rio de Janeiro, e São Paulo. Conta com as Galerias IMS, espaços expositivos, em São Paulo, Porto Alegre, Curitiba e Rio de Janeiro, nos pontos da rede de cinemas coordenada pelo Instituto. Atua também na organização de mostras, no Brasil e no exterior, e de publicações, como os Cadernos de Literatura Brasileira e os Cadernos de Fotografia Brasileira (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2015).

Seu primeiro centro cultural, aberto ao público em 1992, em Poços de Caldas, abriga parte do acervo de obras de arte e da coleção de fotografias e uma biblioteca com obras de literatura geral e infantil. Mas, a sede principal, desde 1999, é na casa da família no Rio de Janeiro, onde é mantido um gabinete fotográfico, concebido especialmente para a exposição de originais fotográficos de seu acervo; uma reserva técnica fotográfica, que agrupa um conjunto de funções voltadas à recepção, restauração, guarda e divulgação de acervos fotográficos; a reserva técnica musical e o centro Petrobras de referência da música brasileira, dedicados à preservação e divulgação da memória da MPB, com terminais de consulta gratuita aos acervos, um espaço multiuso destinado a palestras, exposições e exibição de vídeos, sala de pesquisa e estúdio de gravação (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2015).

Por toda esta estrutura, esta sede é considerada o maior espaço voltado à preservação, restauração, guarda e divulgação de acervos de fotografia do Brasil. Os principais temas trabalhados pelo instituto são as transformações da paisagem urbana brasileira ao longo dos séculos XIX e XX; a arquitetura colonial e moderna do Brasil; o retrato na fotografia brasileira dos séculos XIX e XX; a cultura e as festas populares nas diversas regiões do país; a urbanização e o desenvolvimento industrial decorrentes dos investimentos em energia elétrica realizados no início do século XX e da industrialização posterior à Segunda Guerra; o mundo do trabalho, urbano e rural; e a paisagem natural do país. Também integram o acervo fotográfico do IMS conjuntos relevantes de fotógrafos clássicos latino-americanos do século XX, como o peruano Martín Chambi e o argentino Horacio Coppola (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2015).

A organização possui um extenso e único acervo de fotografia, música, literatura e iconografia brasileiras. O acervo fotográfico do instituto começou a ser reunido em maio de 1998, com a aquisição da Coleção Gilberto Ferrez, que contempla a produção do fotógrafo carioca Marc Ferrez, um dos mais importantes das Américas na virada do século XIX para o XX (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2015).

A coleção do antropólogo Claude Lévi-Strauss, da década de 1930, foi comprada em seguida, e já representa a fotografia do século XX, caracterizada pela câmera de pequeno formato, usada para capturar imagens da cidade de São Paulo de um ponto de vista mais pessoal. Em seguida, o instituto incorporou a obra de Marcel Gautherot, um excepcional retrato do Brasil dos anos 1940 até os anos 1980. Hoje o acervo conta com cerca de 600 mil imagens, parte delas digitalizada e disponível para pesquisas on-line (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2015).

O instituto tem proporcionado uma visibilidade crescente para a arte brasileira. Estas intervenções articulam todo um imenso mercado da arte no Brasil. Ao comprar, restaurar, preservar, expor e vender obras, o instituto promove a reprodução e valorização da fotografia no Brasil, transformando os valores estéticos em valores econômicos, o que implica, em termos práticos, a mobilização de outros agentes, instituições e a formação de complexas redes de circulação de capital econômico, mas também simbólico, em torno da produção artística.

Os processos de aquisição, documentação, exibição e preservação promovidos pelo instituto proporcionam visibilidade, prestígio e longevidade para as obras de renomados artistas. Este trabalho de preservação exige significativos investimentos e cuidados permanentes. Obras de arte comumente estão sujeitas a ação do tempo, podendo se deteriorar rapidamente se não for preservada de forma adequada ou não for feita manutenção periódica. Outro cuidado comum necessário é a atenção com a segurança uma vez que se ocorrer algum descuido ou ação intencional ou não de alguma pessoa no momento da exposição, a mesma pode danificar permanentemente a obra, retirando parte ou a totalidade do valor da mesma.

O Instituto faz, inclusive, um trabalho singular, uma vez que a fotografia, como uma arte moderna, a princípio poderia ser reproduzida continuamente, mas, principalmente fotografias do início do século XX, esbarra por vezes na constituição do material utilizado nos negativos e sua conservação ao longo dos anos. Mas, além da estrutura do próprio material, há de se considerar também a maneira pela qual o fotógrafo manipulou os produtos químicos ao revelar a imagem, podendo com isso ter acelerado, ou não, o processo de deterioração (SEHN, 2012, p. 135-137).

Assim, é interessante notar que na atualidade, o trabalho de grandes fotógrafos de um passado não tão distantes assim, ao invés estarem disponíveis em larga escala ou serem de domínio público, possuem particularidades de obras de arte tradicionais no sentido de sua unicidade, pouca circulação e monetização (BENJAMIN, 1994).

Devido a isto, a questão que se coloca em relação ao Instituto Moreira Salles é a apropriação particular da cultura e sua restrição à exibição pública. Por mais benevolente que o mesmo possa ser, inevitavelmente, tanto o artista, quanto o público, no momento que o Instituto adquire qualquer obra, perde o controle da mesma, podendo tanto ter seu trabalho exposto e preservado, como restrito, apagado e desvalorizado. Se por um lado a preservação das obras seja uma marca do Instituto Moreira Salles, por outro, algo complicado ao instituto são as dificuldades que o mesmo impõe ao acesso ao seu acervo que é restrito ao público e até mesmo a pesquisadores.

Em relação a escolha dos investimentos e obras a serem adquiridas, as coleções fotográficas do instituto, em geral, buscam a aquisição da obra completa de determinado artista, logo, interessam-se em adquirir tudo relacionado à trajetória, à carreira e às questões autorais, de seus fotógrafos. O foco principal do acervo é a incorporação permanente ou temporária de obras completas de autores de relevância para a história do Brasil e da fotografia, visando sua preservação, pesquisa, acesso e difusão. O trabalho de recuperação física e documental dos acervos fotográficos respeita a consistência e a proveniência das coleções, para que não se percam as referências que permitam entender cada conjunto.

Este fato é interessante porque como atenta Sehn (2012, p. 138), decifrar os significados subjacentes dos materiais e a relevância da materialidade no contexto de cada proposta artística constitui, muitas vezes, o primeiro desafio para os conservadores de arte. O segundo desafio tende a estar na compreensão das formas artísticas e suas variabilidades, considerando suas conexões com tempo, contexto e espaço. No tratamento e na difusão da coleção estão em foco a produção e a reprodução da notoriedade do fotógrafo e do próprio valor da coleção, promovendo no mercado de arte e de bens patrimoniais também a instituição que coleciona.

Como avalia Segala (2005, p. 116), o deslocamento para a reserva técnica, a limitação de oferta, o controle sobre o uso da coleção revalida o sentido da fetichização do único e suas extensões controladas que instruem predominantemente os interesses no mercado contemporâneo das coleções fotográficas. O valor econômico de uma obra artística se deve não somente ao trabalho empregado e as técnicas utilizadas, mas também a todo investimento simbólico realizado a sua preservação e na sua difusão. Soma-se a isto, o reconhecimento da crítica e a historicidade da mesma.

Porém, ocorre que quanto mais elitista e restrito é o mercado da arte, mais ele tende a especular financeiramente o trabalho determinado artista de tal modo que o mesmo tem



ampliado seu valor inicial para outros extraordinários. Assim, os valores ofertados pelas suas obras acabam tendo por vezes um impacto substancialmente maior que o seu valor estético ou simbólico. E, o instituto potencializa o mercado de suas coleções de diversas maneiras, após a aquisição da coleção, produz-se, regularmente uma exposição que é uma primeira leitura institucional do acervo. Publicam-se catálogos e livros, avivando-se interesses de estudiosos e colecionadores. Disponibiliza-se a venda de séries contemporâneas de fotografias numeradas, a partir dos originais do acervo, entre outras ações (SEGALA, 2005, p. 118).

Ao investir em arte, o conglomerado busca como objetivos principais um retorno positivo para a imagem da família Moreira Salles, a melhoria de relacionamento entre as empresas, clientes e a sociedade e por fim, abertura de oportunidades comerciais ou institucionais. Assim, o Instituto Moreira Salles é um dos pilares do patrimônio da família Moreira Salles e um dos símbolos mais vividos de seu poder simbólico, econômico e cultural em nossa sociedade (SEGALA, 2005, p. 119).



Figura 15: Logo da produtora Video Filmes

A produtora Video Filmes foi fundada em 1987 pelos irmãos W. M. Salles Jr. e J. M. Salles. As ações da empresa foram inicialmente voltadas para a produção de documentários para a televisão, porém, a mesma se enveredou pela publicidade no final dos anos 1980 e início dos anos 1990. A partir da regulamentação das leis de incentivos fiscais a cultura no final de 1991, a empresa retornou ao seu perfil inicial de atuação e ultimamente é especializada na realização de documentários e filmes de longa-metragem para o cinema ou para a televisão. É conhecida no Brasil pela alta qualidade técnica e artística de seus trabalhos.

A Video Filmes não se limitou a viabilizar os trabalhos de seus sócios-diretores. Um dos principais focos da produtora é a realização de filmes de diretores estreantes. A produtora desenvolve um projeto de apoio aos futuros documentaristas e, de seis em seis meses, seleciona três projetos, cedendo câmera, equipamento de pós-produção e apoio técnico para a sua realização. Desta iniciativa, surgiram os filmes **Madame Satã** (Karim Aïnouz, 2002),

**Cidade de Deus** (Kátia Lund e Fernando Meirelles, 2002), o documentário **Onde a terra acaba** (Sérgio Machado, 2001), entre outros.

Mas, a produtora também trabalha com cineastas consagrados como Nelson Pereira dos Santos e, principalmente, Eduardo Coutinho, com quem estabeleceu uma duradoura parceria e que publicou boa parte de sua produção de 1995 a 2014 pela produtora, realizando inclusive diversas parcerias com J. M. Salles. Assim, a produtora promoveu ao seu redor na Retomada todo um circuito de cineastas, documentaristas e profissionais ligados ao cinema que orbitaram em torno de suas estruturas e interesses. A mesma também foi pioneira em trazer diversas inovações linguísticas às imagens cinematográficas e a rediscutir os limites entre ficção e realidade tanto nos filmes de ficção como nos documentários, construindo uma identidade forte e particular dentro da prática cinematográfica brasileira.

Mais tarde, a empresa também assumiu um importante papel como distribuidora, sobretudo no mercado de DVD, com o lançamento da Coleção Video Filmes, que relançou diversos filmes brasileiros raros e lançando filmes, principalmente documentários, europeus e americanos que nunca haviam tido edições brasileiras. Segundo J. M. Salles, em entrevista ao jornal Folha de São Paulo, o critério da escolha dos títulos é puramente pessoal, embora os títulos tenham um público consumidor de filme artísticos fiel e, segundo suas palavras: "É uma lista de afinidades, que reflete minhas preferências, as preferências do Waltinho e sugestões de pessoas próximas nossas." (DÁVILA, 2005)

A Video Filmes se destaca entre as produtoras brasileiras por seu ritmo estável de produção e pelo grande tempo que leva produzindo os mesmos. A empresa está entre as poucas que produz desde os anos 1980 até os dias atuais, passando por diversas fases do cinema brasileiro e pode ser considerada a principal produtora brasileira de cinema arte. Por seus filmes de ficção e documentários, a Video Filmes já recebeu mais de 100 prêmios nacionais e internacionais e recentemente, a Video Filmes associou-se à StudioCanal, uma das maiores produtoras de cinema da Europa, que terá o direito de lançar seus filmes na França, Reino Unido e Alemanha e de fazer as vendas internacionais para outros países (MOTA, 2010)<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Algo interessante na Video Filmes é que a empresa embora seja uma das mais importantes produtoras brasileiras, possui uma invisibilidade enorme e peculiar. A mesma não possui um nenhum site, e-mail ou telefone oficial. A empresa fica localizada na Praça Nossa Senhora da Glória, 46, no bairro da Glória no Rio de Janeiro/RJ, mas, a fachada do prédio que a hospeda em nada sugere que ali funciona este empreendimento ou mesmo outros no mesmo prédio como a revista Piauí. Por fim, as informações sobre a mesma, sua história, legado e os filmes que atualmente estão sendo produzidos são extremamente escassos.



**Figura 16** - Logo do Espaço Itaú de Cinemas, importante rede que apoiou de forma significativa para a consolidação do cinema da retomada.

A pessoa que começou e deu corpo ao empreendimento que se tornou com o passar dos anos o Espaço Itaú de Cinemas foi Adhemar Oliveira, sociólogo e cineclubista da geração dos anos 1980. Adhemar, em 1985, foi um dos fundadores do Cineclube Estação Botafogo, que, com uma exibição heterogênea e de qualidade formou uma nova geração de cinéfilos, e, em seguida, expandiu-se para outras salas e cidades. O êxito do trabalho lhe rendeu o convite para organizar em 1989, a mostra Banco Nacional de Cinema, que se tornou um dos eventos cinematográficos mais importantes do calendário carioca contando com patrocínio da instituição financeira da família Magalhães Pinto, que rotineiramente patrocinava o cinema brasileiro (MENA, 2013).

Mais tarde, em 1999, evento se tornou o Festival do Rio, a partir da junção entre a Mostra Banco Nacional e o Rio Cine Festival. De lá para cá, o Festival se firmou como um dos mais importantes do mundo e destino obrigatório para os principais destaques cinematográficos do ano (MENA, 2013).

Estimulado pelo sucesso comercial e simbólico angariado pelo investimento em mostras de cinemas, em 1993, Adhemar migra para São Paulo e o Banco Nacional reforma e reabre no imóvel anteriormente ocupado pelo Cine Majestic na Rua Augusta em São Paulo/SP fundado pela família Moussali em 1947 e em estado de decadência desde sua falência em 1992. O Espaço Banco Nacional de Cinema, um moderno cinema e uma combinação de cinema independente, livraria e café. Tratava-se de um arranjo inusitado em uma época na qual cinemas de rua estavam fechando e os cinemas, agora em sua maioria

localizados em *shopping centers*, eram inacessíveis para boa parcela da sociedade brasileira (MENA, 2013).

Desde sua inauguração, o espaço abrigou inúmeras mostras, debates, projetos e pré-estreias, transformando o Espaço da Augusta em ponto de referência e vitrine do cinema brasileiro em São Paulo. Em pouco tempo, o Espaço Banco Nacional de Cinema se transformou no circuito mais cultuado de São Paulo, recebendo cerca de um milhão de espectadores por ano e investindo também no espectador do futuro por intermédio do Projeto Escola, que tem coordenação de Patrícia Durães, colaboradora de Adhemar em diversas atividades há muitos anos. Assim, rapidamente, o espaço tornou-se um patrimônio cultural da cidade de São Paulo. Um espaço onde tanto os melhores filmes estrangeiros como a emergente produção brasileira encontraram lugar de destaque (NETO, 2013).

O Banco Nacional foi comprado em 1995 pelo Unibanco e a rede foi incorporada pelo Instituto Moreira Salles, que substituiu a marca Espaço Banco Nacional de Cinemas pelo Espaço Unibanco de Cinemas. Com os anos a rede foi expandida passando a ter sedes em Brasília/DF, Curitiba/PR, Porto Alegre/RS, Rio de Janeiro/RJ, Salvador/BA e São Paulo/SP. Com a fusão entre os bancos Unibanco e o Itaú em 2008, a partir de 2010 a marca Espaço Unibanco de Cinemas foi sendo progressivamente extinta, dando lugar ao Espaço Itaú de Cinemas, sendo que os complexos passaram por reformas para abrigar a nova identidade visual.

\*

O raio de atuação destas atividades é tão vasto que mesmo após várias pesquisas é bem provável que existam ainda atuações do clã que não foram listadas neste trabalho. Há poucos dias antes de entregar este trabalho, foi publicado na Revista da FAPERJ que J. M. Salles e sua esposa estavam articulando a criação de uma instituição privada, sem fins lucrativos, voltada para o fomento a projetos de pesquisa e divulgação nas áreas de Ciências e Matemática. Foi divulgado que a instituição tem o nome provisório de xy.org e está instalada em Ipanema, na Zona Sul do Rio de Janeiro. A mesma vai operar com recursos de um fundo patrimonial, constituído por meio da doação de J. M. Salles e há a previsão de que outras fontes de financiamento sejam incorporadas, após o amadurecimento da entidade.

Embora estas iniciativas sejam evidentemente louváveis, elas não ocorrem por pura caridade dos financiadores, o mecenato cultural sempre foi uma estratégia de *marketing* para as grandes empresas. Com estas ações, as empresas reforçam a sua imagem, o que lhes

possibilita construir uma reputação e alargar a sua influência social, o que se traduz em benefícios para os clientes como para a própria empresa mecenas. Isto, por exemplo, nota-se quando se frequenta uma rede de cinemas do Itaú Unibanco. Logo de início, veem-se vários cartazes, vídeos, folders e caixas eletrônicos do banco espalhados pelo salão. Antes de começar os filmes, são exibidos comerciais divulgando os produtos e serviços que o banco oferece. Também é comentado sobre sua solidez e vantagens que seus correntistas possuem em relação aos outros bancos, entre outras estratégias de *marketing* que vão desde descontos nas entradas para clientes do banco, às sessões especiais homenageando algum cineasta ou movimento cinematográfico específico.

A programação destas salas é eclética variando desde filmes americanos até filmes mais alternativos e filmes dos cineastas patrocinados pelo banco. Estas redes são dispostas com um aspecto luxuoso e sofisticado, possuem um “ar” que mistura cultura erudita e modernidade (equipamentos de alta definição, salas confortáveis, serviços diversos de alimentação), cultivando a paixão dos cinéfilos dispostos a consumir e discutir cinema que dificilmente trocam estas salas por outras, principalmente as salas localizadas em *shopping centers*.

Assim, todas as ações de *marketing* direta e indiretamente se voltam para o benefício do banco, que além de ter sua marca divulgada e valorizada, angaria simpatia e a fidelização das pessoas e dos clientes devido a estas ações. Neste processo se une o conhecimento dos produtores culturais e os meios econômicos dos mecenas. Ao financiar e promover os projetos propostos pelas organizações culturais, as empresas não só ganham notoriedade como também satisfazem as necessidades dos produtores culturais e dos diferentes públicos da cultura, a quem estes projetos se destinam.

## **2.4 O mecenato privado e as leis de incentivos fiscais**

Produzir cinema no Brasil nunca foi uma tarefa fácil, logo no início do século XX, o poder econômico da indústria norte americana dominou as salas de cinema brasileiras relegando às produções nacionais ao ostracismo. Ao contrário de veículos como o rádio e a televisão, o cinema brasileiro em sua história não conseguiu construir uma indústria cinematográfica sólida e rentável no país. Em sua trajetória ele alternou períodos de euforia,

com um número significativo de títulos lançados durante um momento e com fases de nulidade de lançamentos de filmes e desilusão quanto a viabilidade da prática no país.

Devido à dificuldade de financiamento e retorno financeiro, o cinema brasileiro ao longo de existência praticamente nunca conseguiu manter uma atividade regular, contínua, lucrativa e separada de influências políticas e econômicas do Estado. A principal dificuldade de produzir filmes no Brasil é o alto custo de uma produção e a falta de incentivos, que, apesar de terem crescido a partir de 1995, não atendem à demanda. Aliado a isto existe o problema da distribuição e exibição. Por isto, muitos entusiastas e aspirantes a realizadores de filmes acabam por desistir de produzir seus filmes em razão da falta de recursos para alugar ou comprar equipamentos (MARSON, 2009, p. 59-62).

Assim, muitos autores pontuam a produção cinematográfica no Brasil a partir de “ciclos”, nos quais a luta pela manutenção da produção e pela sobrevivência do cinema brasileiro ganhou uma maior força conseguindo por um curto período histórico, fazer frente ao cinema americano. Porém, apesar de todas as adversidades encontradas, o desejo de se produzir filmes sempre existiu, mas coube a produção nacional o rebotalho do mercado cinematográfico brasileiro.

Portanto, fazer cinema no Brasil historicamente correspondeu a uma atividade de aventureiros e de pessoas com relativo poder aquisitivo. Na realização de qualquer produção, o processo de arrecadação de recursos para filmagem, montagem, finalização e distribuição é árduo, necessitando de muita paciência e obsessão. Por vezes, diversos cineastas têm que tirar dinheiro do próprio bolso para financiar suas produções e o retorno quase sempre é incerto ou mesmo inexistente, o que afasta uma enorme parcela de pessoas interessadas em empreender na área. Logo, vários aspirantes a diretores sofrem não apenas para ter seu projeto tirado do papel, mas também para alimentar o sonho de sobreviver vivendo apenas de cinema.

No Brasil, como em várias partes do mundo, desde os anos 1920, o cinema norte americano se tornou hegemônico neste mercado. A indústria cinematográfica americana, por investir pesado em pesquisa, *marketing* e ter um arrojado, voraz e competente método administrativo, após a primeira guerra mundial, dominou o mercado mundial com filmes de melhor qualidade, duração e variedade que era encontrado fora de seu eixo. Além disso, edificou a cultura do *star system*, que foi vital na construção de uma lealdade do público com seus personagens e temas. A publicidade do cinema norte-americano destacava-se, sobretudo, na forma de revistas especializadas que, além de ovacionar as produções, criavam todo um ar mitológico ao redor dos atores e atrizes de *Hollywood* (SKLAR, 1975, p. 93).

Todo este conjunto de práticas estimulou a organização de grandes estúdios, proporcionou o barateamento dos custos de produção, a criação de novas salas de cinema e a exportação de filmes garantiu que a indústria do cinema se tornasse uma dos mercados mais lucrativos da economia americana até nos dias atuais. O impacto desse fenômeno foi devastador para as outras indústrias de cinema de todo o mundo que ou não conseguiram se desenvolver, ou por vezes, sequer chegaram a se constituírem (SKLAR, 1975, p. 93-94).

Paulo Emílio Sales Gomes (1916-1977) importante intelectual da crítica e da reflexão cinematográfica no Brasil, sobre esse quadro afirmou que a dominação estrangeira em nosso mercado interno, constitui-se no grande entrave ao desenvolvimento de nossa cinematografia (GOMES, 2001, p. 94).

Várias tentativas ao longo da história foram realizadas para romper com esta estrutura, desde copiar o modelo industrial de produção americano, como foi arquitetado nos anos 1920-50 com as empresas Cinédia<sup>26</sup>, Atlântida<sup>27</sup> e Vera Cruz<sup>28</sup> à tentativa de fazer desta precariedade de recursos de toda natureza sua força, como personificou os cineastas do movimento do Cinema Novo<sup>29</sup> (1950-1970).

Porém, o Brasil apenas conseguiu manter uma rara regularidade e destaque com sua produção nos períodos no quais a indústria americana esteve em crise, em fases de mudanças, como no momento do advento do som no cinema nos anos 1929-1930, com o advento da televisão ou em um momento raro de alguma produção conseguir se destacar dentro deste contexto, como por exemplo, ocorreu com os filmes de Humberto Mauro, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, entre outros, ou ainda, em lugares que o cinema americano não chegava ou não tinha interesse, como em cidades pequenas, zonas rurais ou lugares muito distantes e vistos como de pouca rentabilidade (GATTI, 2008, p. 11).

---

<sup>26</sup> A Cinédia iniciou suas atividades em 15 de março de 1930 no Rio de Janeiro e permanece ativa. Ela foi idealizada pelo jornalista e produtor Adhemar Gonzaga, e se dedicou a produzir dramas populares e comédias musicais, que ficaram conhecidas pela denominação genérica de chanchadas. Humberto Mauro assinou o primeiro filme da companhia, **Lábios Sem Beijos**. Em 1933, ele dirigiu, com Adhemar Gonzaga, **A Voz do Carnaval**, com a cantora Carmen Miranda. Com comédias musicais como **Alô, alô, Brasil; Alô, alô, carnaval** e **Onde estás, felicidade?**, lançou atores como Oscarito, Grande Otelo e Dercy Gonçalves. O maior sucesso de público da Cinédia foi **O Ébrio**, de 1946, produzido por Gonzaga e dirigido por Gilda de Abreu. Destacando-se também **O Cortiço** de 1945; **Estudantes** de 1935, **Ganga Bruta** de 1933; e **Limite** de 1931 (RAMOS, 2000).

<sup>27</sup> A Atlântida foi criada em 1941 e sua atividade durou até 1964. Ela consistiu a mais profunda e mais extensa experiência do cinema nacional. A empresa foi criada para a produção e divulgação de cinejornais de cunho político. Foi o único momento em que o cinema brasileiro se organizou como indústria (RAMOS, 2000).

<sup>28</sup> A Cinematográfica Vera Cruz LTDA., empresa fundada em 1949 e ainda ativa, produziu e co-produziu mais de 40 (quarenta) filmes de longa-metragem, além de alguns documentários. Muitos desses filmes adquiriram prestígio nacional e às vezes internacional, fazendo hoje parte integrante da história do Cinema Brasileiro. O auge sua atividade o foi nos anos 1950 a 1970 (RAMOS, 2000).

<sup>29</sup> Importante movimento cinematográfico brasileiro que entre 1950 a 1970 realizou diversos filmes no Brasil com temáticas sobre as desigualdades sociais e políticas no Brasil e buscando produzir driblando as dificuldades técnicas e econômicas que dificultam a prática cinematográfica no país.

Por historicamente não conseguir se autofinanciar, o patrocínio público ou privado ao cinema brasileiro acaba sendo vital para a manutenção da produção cinematográfica, assim, no Brasil, até os dias atuais o setor é dependente de recursos externos para garantir a sua produção e divulgação.

A relação entre o Estado e a cultura tem uma longa história no Brasil. Entretanto a elaboração de políticas para o setor, ou seja, a preocupação na preparação e realização de ações de maior alcance ocorreu somente ao longo do século XX e é importante ressaltar que na maioria dos casos as ações não são necessariamente tratadas como políticas culturais, estas, só começaram a se estruturar por volta da década de 1960. Até então, o que se verificava eram relações, de tensão ou não, entre o campo do político e o da cultura e da arte em geral, gerando atos isolados. Deste modo, institucionalização de políticas culturais é um acontecimento recente no Brasil. Até chegarmos à instituição da lei Rouanet, legislação que financia e regula atualmente a cultura no Brasil, o financiamento cultural passou por diversas fases e configurações.

Para compreendermos como historicamente se proporcionou a história do financiamento cultural público e privado no Brasil, Com base nos trabalhos de Gatti (2008), Mendes (2013), Miceli (1984), Oliven (1984) e Ortiz (1988) correlacionando com a historicidade das legislações que trataram sobre cultura no Brasil, podemos dividir o debate em quatro grandes períodos: o primeiro, se refere ao período do primeiro governo Vargas (1930-1945), o segundo se refere ao período da ditadura militar de 1964 a 1985; o terceiro período corresponde a primeira legislação de incentivo à cultura brasileira, a Lei Sarney, que vigorou de 1985 a 1989 e aos eventos que ocorreram no Governo Fernando Collor de Mello entre 1990 a 1991, que corresponderam a um momento onde o investimento estatal em cultura foi suspenso no Brasil, por fim, o quarto período teve início no final de 1991, com a instituição da Lei Rouanet, e corresponde ao patamar que ainda perdura na atualidade embora com diversas críticas de diversos setores da sociedade.

### *Era Vargas*

Os primórdios do processo de institucionalização da cultura no Brasil remontam ao período imperial, quando D. João VI trouxe livros para o Brasil e criou a Biblioteca Nacional. Após estes eventos, é importante enfatizar que a realização da Semana de Arte Moderna de 1922 teve um papel importante neste processo por trazer a questão cultural para os temas



nacionais e pelo momento de surgimento artistas como Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Heitor Villa-Lobos, entre outros, que influenciaram os modos como se desenharia futuramente a forma de se pensar e fazer cultura no Brasil (OLIVEN, 1984, p. 44).

Segundo Oliven (1984, p. 45), o movimento modernista que surgiu com a Semana de 1922 pode ser apontado como um divisor de águas. Significou um processo de reatualização do Brasil em relação aos movimentos culturais e artísticos que ocorriam no exterior. E também representava uma busca pela autenticidade do que é brasileiro, através das raízes nacionais. O autor mostra que foi a partir deste momento que se começou a criar uma maior organização do meio artístico para reivindicar perante o Estado, medidas para auxiliar a produção artística brasileira.

Porém, a formação de uma política de patrocínio ou incentivo à cultura estatal acontece apenas com a ascensão do presidente Getúlio Vargas ao poder. O governo Vargas (1930-1945) concebeu e organizou a cultura para que ela fosse um suporte da política. Nesse período, foi tomada uma série de medidas, objetivando fornecer uma maior institucionalidade para o setor cultural. O processo foi acompanhado principalmente, pelo surgimento de universidades, pelas expansões de instituições culturais públicas, como teatros e cinemas e pela constituição de uma incipiente indústria cultural no Brasil (OLIVEN, 1984, p. 46).

As ações do Estado na área cultural estiveram a cargo do Ministério da Educação e Saúde Pública (MES), criado em 1930, a instituição desenvolvia atividades pertinentes no campo da saúde, educação, esporte, cultura e meio ambiente. O primeiro avanço do MES foi a tentativa de aproximação do governo com o pensamento artístico. Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde (1934-1945), tinha como chefe de gabinete Carlos Drummond de Andrade, que por sua vez era assessorado por Heitor Villa Lobos, Cândido Portinari e Cecília Meirelles. Outras figuras artísticas importantes também ocuparam altos cargos culturais nesse período, Manuel Bandeira foi presidente do Instituto Nacional de Belas-Artes e Mário de Andrade trabalhou a serviço do Patrimônio Histórico Nacional (OLIVEN, 1984, p. 46).

A partir da influência do MES, em 1936, foi criado o Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince), onde Humberto Mauro (pioneiro do cinema brasileiro, fez filmes entre 1925 e 1974, sempre com temas brasileiros) dirigiu mais de 300 documentários. A partir dele, em 1937, foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Outras

iniciativas federais do período são do Instituto Nacional do Livro (INL) criado em 1929 e o primeiro Conselho Nacional de Cultura criado em 1938.

No campo do cinema, outras contribuições ocorrem em 1932, quando foi promulgado o decreto nº 21.240, que determinava a exibição obrigatória de curtas-metragens brasileiros em todas as sessões de cinema no país e em 1939, através do decreto lei nº 1.949, a norma se estendia para os filmes de longa-metragem. A partir de então, as salas de cinema deveriam pelo menos uma vez por ano, exibir algum filme brasileiro em sua programação. Porém, tais medidas não foram suficientes para fomentar uma indústria de cinema no Brasil, com uma produção contínua e mercado específico, o que fez do cinema brasileiro, mesmo com tais políticas, permanecer relegado a segundo plano perante o cinema americano (SCHWARZMAN, 2004, p. 84).

O governo Vargas patrocinou diversos setores culturais, no entanto, não da mesma forma e não com o mesmo tratamento. No campo do cinema, a intervenção de Vargas pode ser considerada tímida, uma vez que o objetivo de se criar uma indústria de cinema no Brasil não ter sido alcançado. A tutela do Estado no campo cultural também assumiu um papel ambíguo, se por um lado, ele promovia atividades que contribuíam para a afirmação da cultura brasileira, por outro, ele proibia e censurava tudo o que pudesse ser considerado prejudicial à construção de uma imagem contrária aos desejos e interesses governamentais (OLIVEN, 1984, p. 47).

Em 1953, o Ministério de Educação e Saúde Pública foi desmembrado, dando lugar ao Ministério da Saúde (MS) e ao Ministério da Educação e Cultura (MEC). Até 1985, o MEC assumiu o papel de órgão responsável pelas políticas culturais do Estado brasileiro (MICELI, 1984, p. 59)

O período seguinte, entre 1945 e 1964, o grande desenvolvimento na área cultural se deu no campo da iniciativa privada. No geral, a estrutura montada no período anterior foi mantida. Algumas instituições privadas como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Museu de Arte de São Paulo, a Fundação Bienal, entre outras, foram declaradas de utilidade pública e passaram a receber subvenções do governo federal, porém sempre de maneira descontinuada, nada que se possa chamar de uma política de financiamento ou de manutenção de instituições culturais. Alguns grupos, como o Teatro Brasileiro de Comédia, também receberam auxílio financeiro do governo.

Embora sem grandes incentivos por parte do Estado, as décadas de 1950 e 1960 foram momentos de grande efervescência cultural tanto no Brasil como no exterior. Por aqui,

vários setores como o teatro, a música popular, a literatura e principalmente o cinema viveram um período de grande vitalidade e lançamento de obras hoje consideradas clássicas por serem marcadas por experiências novas, ousadas e criativas que ainda repercutem na atualidade. Destas atividades, podemos citar os grandes festivais de música, os teatros Oficina e Arena, o Centro Popular de Cultura (CPC/UNE), a jovem Guarda, o Tropicalismo e principalmente do Cinema Novo (ORTIZ, 1988, p. 114).

Segundo Ortiz (1988, p. 114-115) as manifestações culturais dos anos 1960 e 1970 refletiram o espírito de uma época de intensa contestação dos padrões sociais, das influências estrangeiras na cultura, de uma geração de jovens que buscavam liberdade através de ideais contra culturais, políticos e anti-imperialistas. Porém, o golpe militar de 1964 foi um grande baque para estas manifestações. A partir do golpe militar de 1964, muitos profissionais ligados a cultura, intelectuais, jornalistas, professores, profissionais liberais, entre outros, começaram a ser perseguidos pela ditadura.

No campo da economia, entretanto, Brasil viveu um período de extraordinária expansão econômica, que posteriormente viriam a criar uma imensa crise inflacionária no país, mas, que permitiu através do estímulo ao crédito, que muitas classes tivessem acesso ao mercado de consumo e aos bens culturais. A economia aquecida, com a ascensão das indústrias e a expansão do mercado agrário trazia alguma legitimidade ao governo e amenizava sua postura autoritária. A propaganda oficial do governo neste processo também foi importante no sentido de elaborar *slogans*, os quais expressavam a ênfase em uma postura nacionalista, criticando as vozes contrárias tidas como “comunistas” ou subversivas, ficaram para a história exemplos de frases ufanistas como “Ninguém mais segura este país”, ou ainda, “Brasil, ame-o ou deixe-o”, empregadas de forma a coibir manifestações contrárias ao governo (ORTIZ, 1988 p. 181).

Embora a agitação política fosse latente, os movimentos sociais e culturais sofreriam ainda mais com a promulgação do AI-5 em 1968, que deu início ao recrudescimento da já violenta repressão. Assim, como mostra Ortiz (1988, p. 181), no Brasil, o início da década de 1970 foi marcado pela desarticulação política dos movimentos sociais e pelo fortalecimento da indústria cultural.

Ortiz (1985, p. 185) mostrou que em 1975, em plena vigência do AI5, foi formulado o primeiro Plano Nacional de Cultura, que, assim, como as políticas do período Vargas, teve papel ambíguo e seguiu igualmente uma orientação de fazer valer os interesses políticos de governantes em um sentido de legitimar regimes totalitários do que satisfazer os interesses

dos produtores de se poder realizar no Brasil movimentos artísticos libertos de uma lógica comercial de cultura. Com o período militar, o financiamento estatal em cultura voltou a ser compreendido como uma forma de legitimar socialmente o governo vigente, não à toa, as ações governamentais no âmbito da cultura, durante a ditadura militar, estiveram profundamente relacionadas com o projeto político-ideológico que se buscou implantar no Brasil a partir do golpe. Somado a isto, todas estas políticas nunca tiveram garantias de continuidade e perenidade estando sempre a mercê das pessoas que ocupavam o poder e suas políticas.

É por estes motivos que Ortiz (1988, p. 186) também destacou uma postura paradoxal da ditadura militar, porque, ao mesmo tempo, em que prendia, matava, torturava e exilava, ela apoiava significativamente, a partir dos anos 1970, diversos intelectuais e artistas. Ou seja, concomitantemente à censura e repressão política, havia um esforço modernizador das áreas de comunicação e cultura, através da ação direta do Estado ou pela iniciativa privada.

Ortiz (1988, p. 187) pontua que é possível identificar três frentes de atuação governamental no âmbito da cultura no período da ditadura: uma, de censura a determinado tipo de produção cultural considerada de oposição ao governo ou nociva à cultura nacional; outra, de investimento em infraestrutura em telecomunicações, ações que se coadunam com o projeto de modernização do país e com as políticas de integração e segurança nacional, mas que também favoreceram a consolidação da indústria cultural no país; e a terceira, de criação de órgãos governamentais destinados a planejar e implementar a política cultural oficial.

Neste ponto, para Miceli (1984, p. 71-78), o regime militar trouxe muitos prejuízos, principalmente pela forte censura, mesmo que algumas instituições não desaparecessem ou houvesse a desorganização total das atividades culturais, como ocorreu na Argentina, Chile e Uruguai. Na década de 1970, a postura governamental com relação às políticas culturais pode ser considerada como defensiva. Isso porque as melhores oportunidades de investimento e faturamento na atividade cultural ficavam a cargo das empresas privadas.

Mas, de acordo com Miceli (1984, p. 78), houve uma série de transformações importantes nessa política cultural de conservação do patrimônio. O autor aponta três fatores que contribuíram para isso. O primeiro deles se refere à insegurança causada pelo período repressivo, fazendo com que intelectuais e artistas não colaborassem com os dirigentes culturais do regime. O segundo foi o aumento da presença pública na área de produção cultural, principalmente, como uma reação à expansão de grandes redes privadas de

entretenimento e informação, assim, a intervenção estatal ocorria nos campos com dificuldade de sobrevivência por ausência de público ou pouca rentabilidade. Dessa forma, o Estado marcava a sua presença e intervenção, especialmente na atividade intelectual e artística erudita.

O terceiro fator foi a preservação do patrimônio histórico e artístico, que é quase uma política consensual, propiciando um ganho de apoios por parte dos agentes. Além disso, a conservação de obras com alto interesse histórico e documental ajudava a melhorar a imagem do regime político.

Gatti (2008, p. 11-15) pontua que a partir da criação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), o estado passou a financiar diretamente a produção de cinema no Brasil. Podemos dizer que na prática, o governo militar “estatizou produção cinematográfica brasileira”. A Embrafilme surgiu no cenário do cinema brasileiro no período da ditadura militar, através do Decreto-Lei nº 862 de 12 de Setembro de 1969. Ela possuía economia mista com o Estado, porém ele aparecia como o maior acionista. As primeiras incumbências da empresa eram a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentação em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos. Politicamente, uma tentativa do Estado em centralizar as produções cinematográficas de modo a exercer maior influência no setor. Mercadologicamente, revelou-se uma possibilidade de penetração de mercado, promovendo uma maior presença do filme nacional em seu próprio mercado, uma espécie de sustentáculo deste setor onde a dominação estrangeira é praticamente total. Com a Embrafilme, o cinema brasileiro chegou a ter expressivos 30% de participação de mercado no auge da empresa (GATTI, 2008, p. 11-15).



**Figura 17** - Logo da empresa Embrafilme. Enquanto existiu, sua função foi fomentar a produção e distribuição de filmes brasileiros.

Como mostra Amancio (2007, p. 1), os anos Embrafilme caracterizam um dos ciclos do cinema brasileiro, que ensaiou ultrapassar os princípios do cinema artesanal, propostos pelo Cinema Novo, e a sazonalidade histórica da produção brasileira de longas metragens, pela adesão a um projeto de um cinema financiado essencialmente pelo Estado, de cunho nacional e popular, distante de uma independência estética, e majoritariamente voltado para a busca de uma eficiência mercadológica (AMANCIO, 2007, p. 1).

Administrativamente, como mostra Mendes (2013, p. 7-13), apesar da Embrafilme ser uma empresa estatal, seus grandes responsáveis eram pessoas da própria classe cinematográfica, o que em sua essência autorizavam o financiamento e co-produção de bons filmes, independente da abordagem política ali presente. Esta atitude fazia com que os filmes fossem produzidos e gerassem dividendos, mas quando chegava a hora de distribuir, precisavam se submeter à censura federal, como qualquer outra manifestação artística.

Para fomentar a produção e exibição de filmes brasileiros, a Embrafilme buscou atender a antiga demanda dos produtores de aumentar o mercado dentro do país e garantir que o cinema nacional se transformasse numa indústria. Assim, a estratégia da empresa foi tornar obrigatória a exibição de filmes brasileiros na televisão e com a Lei nº. 6.281/75 recriou a obrigação dos cinemas a exibirem um número mínimo de filmes nacionais todos os anos, gerando a ira dos exibidores<sup>30</sup> (GATTI, 2008, p. 25).

Mas, com a lei, os exibidores começaram a dar preferência aos filmes brasileiros de comédia, infantis ou as famigeradas pornochanchadas, uma vez que eram garantia de retorno financeiro. Assim, os filmes dos comediantes Trapalhões, que eram um grande sucesso na TV, ou adaptações de livros como **Dona Flor e Seus Dois Maridos**, dirigido em sua versão para as telas por Bruno Barreto tiveram bastante sucesso de público e crítica. No entanto, foram às famigeradas pornochanchadas, gênero baseado na chanchada dos anos 1950 com uma boa dose de erotismo adicionada em seu conteúdo, os filmes que atraíam maior público (GATTI, 2008, p. 102).

As pornochanchadas eram consideradas apelativas, grosseiras e vulgares por setores mais conservadores e moralistas da sociedade que chegaram diversas vezes a organizar campanhas contra a exibição dos filmes e centenas destes receberam cortes dos censores

---

<sup>30</sup> A Lei nº. 6.281/75 foi duramente criticada pelos distribuidores e exibidores, visto que criava empecilhos à economia de mercado. Durante a ação do Concine, a reserva de mercado para filmes nacionais cresceu sensivelmente, de 84 dias por ano, no mínimo, em 1974, chegou ao ápice de 140 dias por ano na década de 80. Enquanto a média de longas metragens produzidos no país entre 1940 e 1970 foi de 40 filmes/ano, entre 1970 e 1990 chegou a 80 filmes/ano (GATTI, 2008, p. 25-26).

federais, o que ocasionava diversos conflitos à produtora perante a sociedade e a ira dos cineastas remanescentes do Cinema Novo que buscaram sempre um cinema brasileiro combativo e de crítica social (GATTI, 2008, p. 102).

Mas, a censura e a perseguição política se fizeram constantes não apenas com a pornochanchada e vários filmes foram ou totalmente proibidos ou tiveram diversas cenas cortadas. Segundo Amancio (2007, p. 2), a força da intervenção governamental no aparato institucional do cinema se fez notar no episódio da demissão de Celso Amorim do cargo de diretor geral, por conta do escândalo político nos meios militares representado pela produção e exibição do filme **Pra frente Brasil** (Roberto Farias, 1982), que retratava a repressão da ditadura e abordava a temática da tortura.

De toda forma, o período da Embrafilme foi o momento de maior estabilidade para o cinema brasileiro. Este modelo sobreviveu por que neste momento, a intenção do estado militar de criar uma identidade nacionalista e encontrar no cinema a extensão para se propagar, coincidiu com a luta dos cineastas brasileiros em manter viva a produção de filmes brasileiros contra a invasão do cinema estrangeiro.

Porém, a crise econômica dos anos 1980 e a incapacidade do Estado em ampliar os investimentos na Embrafilme foram, aos poucos, tornando a empresa incapaz de competir e regular o mercado cinematográfico. A empresa ao longo de sua duração sofreu diversas críticas ao modo como conduzia o fomento dos filmes brasileiros e suas finanças. Marson (2009, p. 20–23) mostra que foram constantes em diversos veículos de comunicação as duras críticas de diversos cineastas, atores e intelectuais fizeram aos constantes favorecimentos políticos e dos nepotismos que cercavam sua atuação, o que levava comumente a concentração do financiamento em filmes de cineastas mais consagrados ao invés de cineastas iniciantes. Logo, o encerramento da empresa por Collor já era previsto e mesmo esperado no meio cultural. Além disso, setores da sociedade civil estavam incomodados com a interferência do Estado na economia e a imprensa, influenciada pela ideologia neoliberal, criticava as ações do governo na cultura, considerando-as protecionistas.

### *Lei Sarney*

Mesmo com as intervenções do governo militar na cultura, uma lei efetiva para o seu financiamento foi criada apenas no período seguinte durante o governo de José Sarney (1985-1989), eleito indiretamente após vinte anos de ditadura militar. Sarney logo no início de seu mandato, cria o Ministério da Cultura (MinC), concebido com a missão de formular,

operacionalizar e coordenar as ações governamentais voltadas especificamente para a área da cultura. A iniciativa reconheceu a autonomia e a importância da cultura, até então tratada em conjunto com a Educação (WILLER, 1987, p. 9).

A criação do ministério trouxe o impulso necessário para a promulgação da primeira legislação fiscal criada pelo poder público para incentivar pessoas físicas e jurídicas a investir em cultura, a lei federal 7.505, sancionada em 2 de julho e regulamentada em 3 de outubro de 1986, conhecida como Lei Sarney. Considerada um marco para a época a lei estabelecia uma nova relação entre o poder público e setor privado, onde o primeiro abdicava de parte dos impostos devidos pelo segundo, a chamada renúncia fiscal. Como contrapartida, o setor privado investiria os recursos da renúncia fiscal em produtos culturais tais como cinema, teatro, literatura, artes plásticas e patrimônio cultural. Além de abater do imposto de renda, havia a possibilidade da empresa lançar o valor destinado a um projeto cultural, como despesa operacional beneficiando-se ainda mais da renúncia fiscal (WILLER, 1987, p. 9).

A ideia não era apenas estabelecer incentivos à cultura, mas, principalmente, incentivar aumento de produção nessa área para criar um mercado nacional de cultura. Assim, a Lei Sarney inseriu novos atores no setor e inaugurou nova fase para a política cultural no Brasil. No Brasil, o financiamento produtivo através de renúncia fiscal já existia para diversos setores como agronegócio, indústria automotiva, indústria têxtil, indústria de eletroeletrônicos, setor de transporte, universidades, entre ramos, menos para a cultura.

No exterior, existem dois grandes modelos de financiamento cultural através de renúncia fiscal, o modelo francês e o modelo norte americano. No modelo francês, a legislação separa o mecenato do patrocínio entendendo o primeiro como uma doação sem contrapartida imediata e o patrocínio como o investimento que ocorre com a associação pública do nome da empresa ao evento cultural, no entanto, somente o mecenato é contemplado com benesses fiscais. O mecenato traduz-se, assim, pela doação (em dinheiro, bens ou serviços) a uma entidade para apoiar uma obra de interesse geral. A empresa se beneficia da exposição de sua marca e do retorno simbólico e fiscal da ação (BOTELHO, 2001, p. 73-83; OLIVIERI, 2004, p. 62-66).

Já no modelo norte americano, impera o mecenato privado e sequer existe nos Estados Unidos um Ministério da Cultura, a lógica do sistema norte-americano é uma lógica mercadológica, bem distinta do modelo francês. O conceito do investimento empresarial é de não tributar o investimento, ou seja, a empresa não paga imposto pelo valor investido no patrocinado, mas o dinheiro sai do seu próprio orçamento. Existe ainda um detalhe



importante, o incentivo fiscal é concedido apenas aos projetos que não possuem fins lucrativos, caso o mesmo for uma atividade comercial, a empresa não irá receber os descontos fiscais (BOTELHO, 2001, p. 73-83; OLIVIERI, 2004, p. 62-66).

Ambos os modelos possuem vantagens e desvantagens. A intervenção do Estado na cultura pode facilitar a promoção de ações inclusivas, de reforço à cidadania, no entanto, a arte pode ser cooptada por este mesmo Estado. Por outro lado, o modelo norte americano pressupõe uma tradição de mecenato voluntário, que ocorre somente quando se têm empresas ou pessoas esclarecidas somadas a uma economia sólida. Combinação por vezes rara de ocorrer (BOTELHO, 2001, p. 73-83; OLIVIERI, 2004, p. 62-66).

A Lei Sarney adotou um modelo híbrido entre os dois exemplos, combinando a existência de um Ministério da Cultura com renúncia fiscal para incentivar o mecenato privado. Deste modo, a lei Sarney inaugurou uma nova fase, porém, a mesma foi duramente criticada devido aos seus defeitos, pois permitia inúmeras brechas legais e abria margem para corrupções de toda ordem. Um dos problemas era o fato de que a prestação de contas ser exigida apenas na pós produção dos eventos e produtos e não como um elemento de pré-produção, como é na atualidade, o que permitiu a aprovação e financiamento de inúmeros projetos que nunca chegaram a ser finalizados (BOTELHO, 2001, p. 73-83; OLIVIERI, 2004, p. 62-66).

Outra crítica que se fazia é que ela não fazia distinção entre as iniciativas culturais que de fato precisavam de incentivo fiscal, o que permitia que grandes empresas ou empresários financiassem produtos ou eventos que conseguiram se autofinanciar sem ajuda governamental. Por fim, a lei não obrigava que o produto cultural tivesse circulação pública, o que gerou uma série de trabalhos que nunca chegaram a ser expostos ao público, o que gerou uma grande crítica de diversos setores e foi um dos fatos que serviu como justificativa para incentivar o governo Fernando Collor de Mello a extinguir a lei logo no início de seu mandato (WILLER, 1987, p. 10).

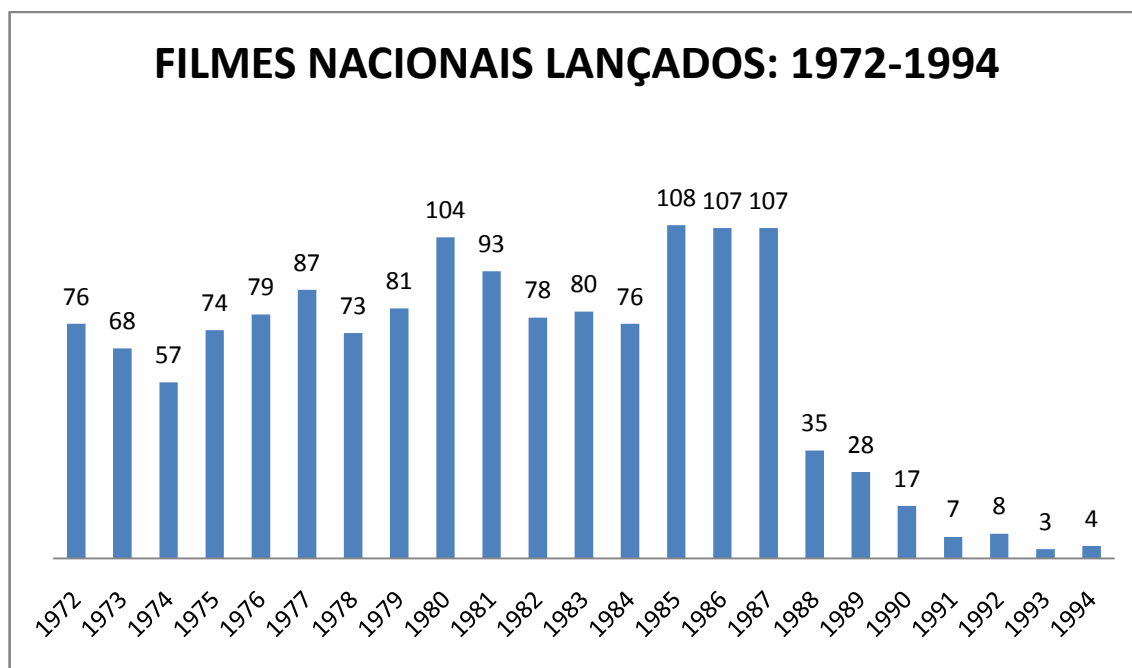
Em 1990, sob um período de intensa crise inflacionária no Brasil, Fernando Collor de Melo, veio a ser o primeiro presidente eleito de forma direta depois do período militar, em uma eleição marcada por inúmeras polêmicas, promessas que nunca se realizaram e uma sanha neoliberal em querer reduzir o Estado ao mínimo possível. Sob este governo, o Ministério da Cultura foi rebaixado para Secretaria da Cultura e diversos de seus órgãos como a Fundação Nacional de Artes Cênicas (FUNDACEN), a Fundação do cinema Brasileiro; a Embrafilme; a Fundação Nacional Pró-leitura e o Conselho Federal de Cultura o Conselho

Consultivo do Sphan, foram extintos. A Fundação Pró-Memória e o Sphan foram transformados em Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural e a Funarte em Instituto Brasileiro de arte e Cultura (IBAC). Diversos projetos e programas foram suspensos e a Lei Sarney foi revogada.

Para o governo Collor, era o momento de o cinema brasileiro, assim como outras artes igualmente subsidiadas pelo Estado, caminhassem com as “próprias pernas”, isto é, as atividades culturais no Brasil assumissem de alguma forma, um perfil mercantil, de modo que elas conseguissem custear seus projetos através dos meios independentes da influência do Estado. Porém, por diversos motivos históricos, isto não ocorreu (GATTI, 2008, p. 66-68).

Até o final do governo Collor foram poucos os investimentos do governo federal em cultura, esse trabalho foi relegado aos governos estaduais e municipais. A ruptura da ligação entre o Estado e o cinema brasileiro representou um forte abalo no campo cinematográfico, desestruturando-o totalmente. Com o fim da Embrafilme e do Concine, nenhuma política foi criada para compensar o espaço deixado pela empresa. A partir deste momento, o cinema perdeu seu principal agente financiador, distribuidor e regulamentador, além de ficar sem nenhum mecanismo de proteção frente ao cinema estrangeiro, tendo que competir em um mercado dominado pelo filme norte-americano, ao qual o público se viu cada vez mais acostumado (MARSON, 2009, p. 36).

Sem recursos para gerar novas produções, o cinema brasileiro enfrentou alguns anos de quase inatividade por falta de financiamento. Enquanto que no período da Embrafilme cerca de oitenta filmes eram lançados por ano, com seu fim, até a implementação das leis de incentivos fiscais em 1993, esse número diminuiu para cerca de três a cinco filmes por ano. Assim, de 1990 a 1995 temos praticamente um hiato no cinema brasileiro. Haviam, praticamente apenas documentários e curtas metragens os quais conseguiam se viabilizar, porque eram encomendados por canais de televisão, festivais, museus e um ou outro espaço, embora de forma bastante precária e pontual. No geral, a produção de filmes, principalmente os filmes de ficção, foi drasticamente reduzida (MARSON, 2009, 36).



**Gráfico 1** – Filmes nacionais lançados entre 1972 a 1994. **Fonte:** Revista FILME B (2015, p. 92).

Conforme o gráfico produzido pela Revista Filme B (2015, p. 92)<sup>31</sup>, enquanto no período da Embrafilme uma média de oitenta filmes eram lançados por ano, com seu fim, até a implementação das leis de incentivos fiscais em 1993, esse número diminuiu drasticamente variando de três a oito filmes por ano.

A extinção de praticamente todas as formas de financiamento estatal a cultura levou à mobilização de produtores, agentes culturais e artistas, que exigiam a criação de uma nova lei de incentivo para o setor. Após intensa pressão, o Estado cedeu e voltou a oferecer suporte financeiro, todavia, este processo não levou ao um retorno da antiga política, ou seja, à reintrodução da mão do Estado no setor, mas a uma política de incentivos fiscais, como novo modelo de capitalização da produção nacional. Ficou acordado depois de todo um movimento de cineastas, críticas e profissionais ligados à área, que as verbas que o Estado arrecadava da exibição de filmes estrangeiros e de atividades culturais diversas, deveriam ser aplicadas em benefício de produtores culturais brasileiros (MARSON, 2009, p. 37).

<sup>31</sup> A Filme B é uma empresa de conteúdo online especializada na coleta e análise de informação precisa e atualizada sobre o mercado cinematográfico. Referência de informação sobre o mercado de cinema no país, desde 1987. Semanalmente divulga os resultados das bilheterias do fim de semana no Brasil e nos Estados Unidos, estatísticas e análises de comportamento da indústria cinematográfica, e informação atualizada sobre as principais movimentações do setor e da política cinematográfica. Endereço do site: [www.filmeb.com.br](http://www.filmeb.com.br).

## *O advento da Lei Rouanet*

Em 1991, Collor aprovou a Lei de Incentivo à Cultura, Lei nº 8.313, elaborada pelo então secretário da cultura Sérgio Paulo Rouanet, visando à retomada do processo de produção cultural no país, inaugurando a fase atual do financiamento da cultura no Brasil.

O mecanismo possibilitou que pessoas físicas e jurídicas aplicassem parte do Imposto de Renda devido em ações culturais. Assim, além de terem benefícios fiscais sobre o valor do incentivo, esses apoiadores fortaleciam iniciativas culturais que não se enquadram em programas do Ministério da Cultura (MinC). Estes apoiadores podem utilizar a isenção em até 100% do valor investido no imposto de renda. Além da isenção fiscal, elas investem também na imagem institucional, na marca da empresa. A política de incentivo fiscal pode utilizada em diversos segmentos como teatro, dança, circo, música, literatura, artes plásticas e gráficas, gravuras, artesanato, patrimônio cultural (museus e acervos, por exemplo). É importante observar que o produtor ou a instituição que ganha o direito de captar recursos pela Lei Rouanet não estaria ganhando dinheiro diretamente do Governo Federal, mas a chance de tentar captar o valor determinado pela lei em empresas privadas ou não.

Em 1992, sob o governo de Itamar Franco, o Ministério da Cultura foi recriado e, a partir daí, também algumas das suas instituições como a FUNARTE. Mas, somente em 1993, após uma série de negociações entre Estado e cineastas é que foi promulgada a lei 8.685, a chamada Lei do Audiovisual, uma lei de incentivo específica para a área do audiovisual, com foco especial no cinema, ampliando os percentuais de renúncia a serem aplicados.

A lei colocou em vigor o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) que, por sua vez, é formado por três mecanismos: o Fundo Nacional de Cultura (FNC), o Incentivo Fiscal (Mecenato) e o Fundo de Investimento Cultural Artístico (Ficart). Ainda no momento, foram elaboradas outras leis de incentivo estaduais e municipais<sup>32</sup>. A elaboração destas políticas cinematográficas alteraram as relações entre os cineastas, e, simultaneamente, exigiu novas formas de relacionamento destes com o Estado, seu principal interlocutor. Tinha início o processo da conformação de uma nova política, mais voltada para as leis de mercado, na qual o Ministério tinha cada vez menos poder de interferência, que reinseriu o Estado como o principal patrono do cinema brasileiro, embora sob outras bases. (MARSON, 2009, p. 11).

---

<sup>32</sup> É importante ressaltar que a Lei do Audiovisual e a Lei Rouanet não são as únicas formas de obtenção de financiamento para um longa-metragem. Existem concursos de âmbito federal, estadual e municipal que são formas alternativas de conseguir recursos e beneficiaram, neste período, muitos diretores com propostas temáticas ou de linguagem dissonantes.

Assim, a Lei Rouanet retomou alguns princípios da Lei Sarney corrigindo várias das suas brechas e imprecisões, ainda que tenha mantido alguns de seus vícios. Com ela, o Estado, iniciou um modelo de política cultural que busca a parceria com a empresa privada para viabilização dos projetos culturais e que reduz a participação do Estado no fomento. O Estado passou a atuar apenas como facilitador deixando de ser o único mecenas da criação artística brasileira. Somado a isto, a lei incentivou a constituição de instituições ou departamentos no interior das grandes empresas especializadas no financiamento das produções artísticas de maneira contínua, algo raro anteriormente. Logo, desde o advento da Lei Rouanet, os bancos e empresas ampliaram de forma significativa seus investimentos em cultura e esportes uma vez que, além do retorno social, como descontam o valor investido do imposto de renda, praticamente não se possuíam custos com a destinação de recursos para esta finalidade (OLIVIERI, 2004, p. 75).

Mas, é deste ponto que surge a maior e mais significativa crítica a legislação, uma vez que a continuidade do hibridismo do modelo francês com o modelo americano sem a distinção clara do que seria patrocínio do que seria mecenato, permitiu inúmeros casos de empresas que se utilizaram do benefício para fazer campanha publicitária ou melhor, para fazerem “*marketing cultural*” com dinheiro público (BOTELHO, 2001, p. 73-83).

Assim, brechas do texto da Lei Rouanet ainda permitiram ao Estado destinar dinheiro público para empresas privadas fazerem campanha publicitária desvirtuando o objetivo deste recurso. Outra polêmica foi que as empresas só tinham vantagens para investirem em arte sem precisar prestar qualquer outra contrapartida. Citando o exemplo do cinema, se o filme financiado não fosse bem sucedido, a empresa não perderia nada; e se o filme fosse um sucesso, o retorno em *marketing* seria enorme e havia, ainda, a possibilidade de retorno financeiro, já que a empresa é sócia do filme com a compra dos certificados de investimento audiovisual (MARSON, 2009, p. 95-96).

O abuso do benefício inicialmente era tamanho que o presidente do Instituto Brasileiro de Executivos de Finanças, Ary S. Graça Filho, escreveu um artigo intitulado “Cultura é um bom negócio” no Jornal do Brasil (27/05/1997) afirmando que:

“Arte é um excelente negócio, não só como *marketing* institucional e mídia espontânea, mas como lucro real. Só para recordar, filmes como *O Quatrinho*, *O Que é Isso, Companheiro?* e *Tieta do Agreste*, três recentes sucessos de bilheteria do cinema brasileiro, foram viabilizados e geraram belos dividendos graças a certificados de investimento lançados no mercado financeiro. Isto, sim, é que é rolar os créditos. É business. Ou, melhor ainda, show business”.

Outro problema do método é que embora as empresas interessadas em investir em projetos e receber os benefícios previstos na lei devem escolher somente os projetos que tenham recebido o aval do Ministério da Cultura, através da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC), as mesmas escolhem produções e iniciativas estratégicas que vão ao encontro dos seus valores e que suportam os seus objetivos comerciais. Devido a isto, o mercado cultural brasileiro permanece excluindo um número enorme de pessoas, regiões e muitas manifestações artísticas.

Por tudo isto, como demonstra Simis e Amaral (2012, p. 2), desde a sua criação, a Lei Rouanet suscita debates acalorados quanto às distorções que o seu modelo teria instituído no modelo de fomento à cultura no Brasil. Abdicação por parte do Estado em selecionar os projetos que são financiados com os recursos públicos da renúncia fiscal, desigualdades regionais na utilização desses recursos, com forte concentração em um mesmo grupo de beneficiários do eixo Rio-São Paulo, e privilégio das manifestações culturais mais alinhadas ao interesse dos departamentos de *marketing* das empresas em detrimento dos circuitos artísticos estabelecidos são algumas das críticas recorrentes feitas por produtores culturais, agentes públicos, pesquisadores e articulistas que defendem a realização de uma reforma que traga a gestão do Mecenato para “dentro” do Estado.

Além dessa concentração evidente, houveram casos emblemáticos tais como espetáculos e artistas famosos que recebem montantes milionários para desenvolver seus projetos. O grupo canadense *Cirque du Soleil* obteve autorização, em 2006, para captar R\$ 9,4 milhões em sua apresentação no Brasil, que teve ingressos por até R\$ 370. Mais recentemente, a cantora Maria Bethânia desistiu de captar R\$ 1,3 milhão para criar um *blog* de poesias, depois que o caso fora duramente criticado em todo o país.

Como observa Marson (2006, p., 118), a Lei Rouanet não quebrou o círculo vicioso que catalisou o fim da Embrafilme. Ela ainda favoreceu produções de nomes mais representativos e deixou de fora produtores iniciantes de um modo geral. A falta de projetos viáveis provocou uma nova crítica sobre a viabilidade ética e prática desta lei. Aliado a este fato, permaneceram com a lei, alguns dos vícios da Lei Sarney como as graves recorrências dos calotes dos produtores que adquiriram recursos públicos, porém, nunca terminaram as produções que projetaram realizar, e mais, nunca foram cobrados efetivamente a respeito destes recursos.

O exemplo mais polêmico foi o financiamento do filme **Chatô, o rei do Brasil** de Guilherme Fontes que recebeu do governo federal entre 1996 a 2000, a soma de R\$ 36,5 milhões de reais e foi lançado somente no final de 2015, quase vinte anos após o início de sua produção. Somando-se a este fato, os filmes financiados basicamente já tinham seus custos pagos não precisando enfrentar o mercado para custear sua produção, o que fez com que muitos filmes sequer viessem a ser exibidos em salas comerciais, trilharam apenas o caminho de festivais espalhados pelo país e no exterior (MARSON, 2006, p. 131).

Em defesa da Lei Rouanet podemos observar que a lei conseguiu driblar os descaminhos dos investimentos em cultura por parte do Estado. Além da conquista de uma política minimamente estável de investimento, o dinheiro da lei de fato é destinado a cultura e não desviado para outras áreas ou para pagamento de dívidas da União. Outro benefício é que é notório o acréscimo de eventos e produtos culturais surgidos a partir da promulgação desta lei. Em 2014, 3.273 projetos culturais captaram recursos por meio do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), sendo 2.810 apresentados por pessoas jurídicas e 463, por pessoas físicas. Esses projetos levantaram um montante de R\$ 1.320.307.460,89 referentes às doações e aos patrocínios feitos por incentivadores que beneficiaram-se da renúncia fiscal prevista em lei. Sendo assim, a diferença de produção e de investimento que aportaram para a cultura desde a implantação da Lei Rouanet com as práticas de clientelistas dos governos anteriores é flagrante.

Tanto o Itaú Cultural, com seu acervo de artes visuais e sua programação musical, quanto o Instituto Moreira Salles, com suas exposições, são mantidos com a destinação de parte do lucro dos bancos Itaú e Unibanco para a área cultural. Mas seus projetos, principalmente os que envolvem parcerias que estendem o acesso às obras para outros espaços, se beneficiam da Lei Rouanet. Já a produtora Video Filmes, desde a promulgação da lei, embora tenha recorrido a empresas nacionais para a distribuição de seus filmes, buscado parcerias e distintas formas de financiamento, em praticamente todas suas produções, utilizou-se dos recursos oriundos da Lei Rouanet<sup>33</sup>.

Como é possível observar, as relações filantrópicas têm em consideração os objetivos de *marketing*, a promoção da empresa, e os objetivos comerciais, em termos de lucratividade e de produtividade. Contudo, quanto mais os interesses das organizações culturais e negócios

---

<sup>33</sup> Os filmes da Video Filmes, entre 1995 e 2014, foram distribuídos pelas empresas *Lumière*, pela Riofilme (principal distribuidora nacional) ou pela própria produtora. No exterior coube a empresa Miramax. As duas produções da Video Filmes que não utilizaram recursos subvencionados foram os documentários *Babilônia 2000* (2001) e *Edifício Máster* (2002).

se entrelaçam, menos a cultura desempenha um papel crítico. Esta questão reporta ao debate economia versus cultura, já que têm objetivos ou valores muito distintos ou atitudes contrárias.

Assim, apesar das contundentes críticas que permanecem, a Lei Rouanet abriu muitas portas. É visível o incremento financeiro que a legislação ofertou à cultura no Brasil, porém, é notória a necessidade de aperfeiçoamento da mesma, de forma a garantir que a destinação dos recursos seja para os artistas e eventos que de fato precisem dos mesmos ou para projetos melhores estruturados.

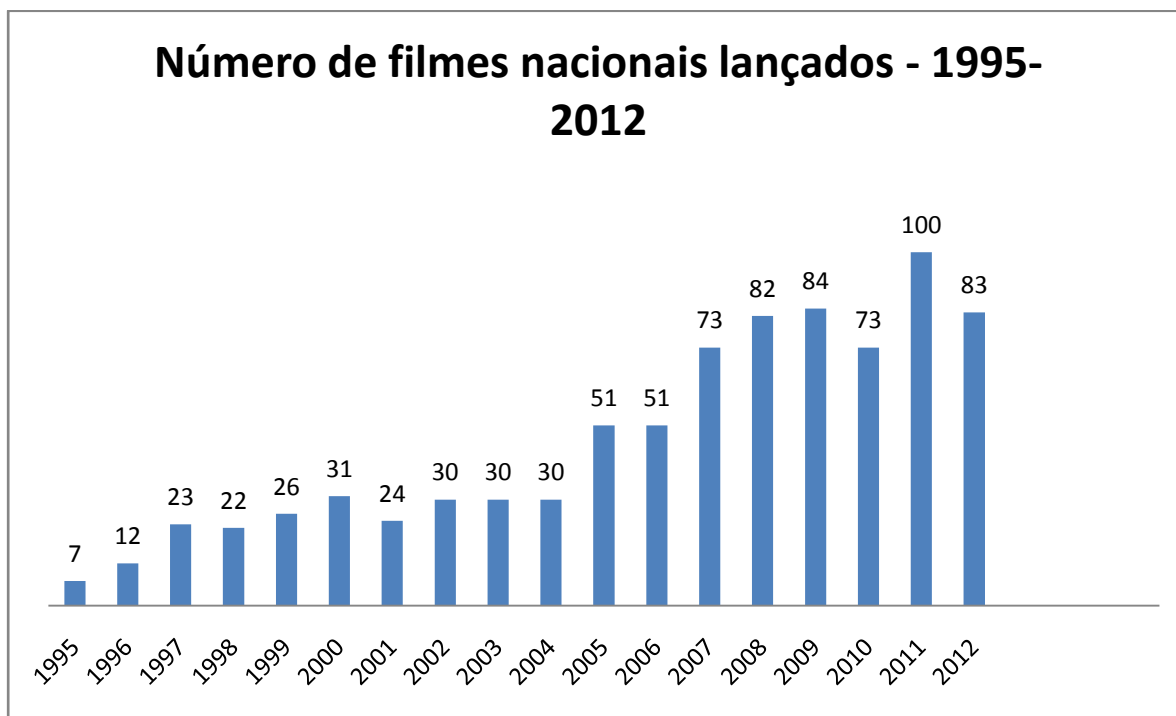
## 2.5 A importância da Retomada

Após a derrocada do início dos anos 1990, as produções cinematográficas com a promulgação da Lei Rouanet ressurgiram gradualmente. Mas, foi somente após a renúncia de Collor que o cinema brasileiro voltou a produzir de forma mais sistemática e ordenada. Embora a empresa Embrafilme não tenha voltado à ativa, as políticas de incentivo fiscais possibilitaram a retomada da produção cinematográfica brasileira por volta de 1995. Este novo fôlego fez com que a produção de filmes voltasse a chamar atenção nos meios culturais brasileiros e mesmo no exterior. Vem deste fato, a denominação “Cinema da Retomada”, criada por alguns estudiosos que coloca como referência o cinema produzido a partir da criação da Lei 8.313/91 (Lei Rouanet) e do Artigo 1º da lei 8.695/93 (Lei do Audiovisual) (REVISTA FILME B, 2015, p. 6).

A periodização a respeito da Retomada é polêmica e por isto, adoto a referência da base de dados da Revista Filme B (2015, p. 6) que divide a Retomada em três fases, a primeira fase se inicia em 1995 e vai até 2002, ano do lançamento do filme **Cidade de Deus** (Fernando Meirelles). A segunda fase tem início em 2003 e termina em 2007 com o filme **Tropa de Elite** (José Padilha). A terceira fase começa em 2008 e corresponde ao momento atual vivido pelo cinema brasileiro. Como vimos, o período de atuação de J. M. Salles como documentarista foi de 1987 a 2007, participando assim, das duas primeiras fases e são estas etapas que daremos destaque a seguir (REVISTA FILME B, 2015, p. 6).



Como mostra o Gráfico 1, as medidas de apoio ao setor possibilitaram que a produção de filmes nacionais apresentasse no período de 1995 a 2012 uma trajetória de crescimento.



**Gráfico 2** - Número de filmes nacionais lançados - 1995-2012. **Fonte:** Revista FILME B (2015, p. 93).

Embora os dados mostrem até 2008 uma produção distante da média de oitenta filmes brasileiros lançados por ano no período da Embrafilme, eles demonstram que os incentivos fiscais proporcionaram a continuidade e uma regularidade à produção cinematográfica. Porém, essa reativação do cinema brasileiro não se deu de forma isolada e está profundamente ligada à expansão do mercado de cinema no país como um todo. Apesar dos cinemas de rua serem praticamente extintos nos grandes centros urbanos nas últimas décadas, sendo vendidos, despejados ou mesmo demolidos, cedendo o espaço para a edificação de igrejas, supermercados, estacionamentos ou outros estabelecimentos devido, às políticas de especulação imobiliária, dívidas e falta de apoio político para a sua manutenção, o número de salas aumentou consideravelmente nos *shopping centers* país afora com o conceito dos *cinemas multiplex*<sup>34</sup>. A contrapartida oriunda destas novas salas foi o aumento dos preços

<sup>34</sup> O *cinema multiplex* é caracterizado como um espaço com várias salas de exibição acompanhado por uma série de outros serviços, que vão desde uma simples *bomboniére*, até um salão de jogos, onde o público pode divertir-se antes e depois das sessões.

dos ingressos, fator que afastou boa parcela do público de cinema no país (GATTI, 2008, p. 57; 2010, p. 92-94).

Em termos de produção não mais se vislumbrava a possibilidade de construção de grandes estúdios como na época da Vera Cruz ou da Atlântida. Neste sentido, não se tratou de uma retomada das produções em grandes estúdios e lógica industrial. Em termos mercadológicos o cinema brasileiro esteve muito distante dos representativos 30% de participação de mercado conquistados no período da Embrafilme. Portanto, não se tratou de uma retomada do mercado por parte dos filmes nacionais. Logo, o que se convencionou chamar de Retomada do Cinema Brasileiro significou mais continuar algo interrompido do que propor um novo projeto para o cinema brasileiro. Deste modo, a continuidade do cinema brasileiro se deu apenas no aspecto produções fílmicas interrompidas até então (GATTI, 2010, p. 93; NAGIB, 2002, p. 13).

Segundo Nagib (2002, p. 13):

“A expressão ‘retomada’, que ressoa como um boom ou um ‘movimento’ cinematográfico, está longe de alcançar unanimidade mesmo entre seus participantes. Para alguns, o que houve foi apenas uma breve interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da Embrafilme, a seguir reiniciada com o rateio dos próprios recursos da produtora extinta, através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. [...] o estrangulamento dos dois anos de Collor teria resultado num acúmulo de filmes nos anos seguintes, produzindo uma aparência de boom. A Lei Nº. 8.685, conhecida como Lei do Audiovisual, promulgada em 1993, aperfeiçoando leis anteriores de incentivo fiscal, começou a gerar frutos a partir de 1995, acentuando o fenômeno”.

Assim, é importante relativizar a ideia de “Retomada”, uma vez que foram praticamente os filmes de ficção de longa metragem que tiveram bruscamente seus financiamentos finalizados, os documentários e os curtas metragens de certo modo, conseguiram viabilizar-se, ainda que precariamente, com recursos de produções realizadas para canais de televisão públicos e privados, museus, festivais e outros espaços.

Segundo Caetano (2005, p 12):

“É preciso apontar que, se houve de fato nos anos seguintes uma ‘retomada’ de uma produção cinematográfica paralisada pela falta de verba, esta se restringiu à produção de um certo tipo de longas metragens, tendo em comum, principalmente, o fato de serem mantidos com dinheiro público”.

Já Escorel (2005, p. 14), compreendeu que a Retomada foi uma “sensação ilusória”, refletindo assim, que o cinema brasileiro permaneceu sofrendo da sina de um eterno recomeçar. Sendo a Retomada mais um ciclo dessa regra inviolável. Segundo o autor:

“Em apenas quatro anos, de 1990 a 1994, passamos de um estado que muitos acreditavam agônico para outro em que se proclamavam ‘um renascimento que não parece confirmar-se nos limites de um surto’. Essa oscilação entre euforia e depressão acompanha na verdade, o cinema brasileiro desde seus primórdios” (ESCOREL, 2005, p. 14).

Não à toa, W. M. Salles Jr, em depoimento a Nagib (janeiro de 2002), afirmou que a palavra “renascimento” era excessivamente otimista. Mesmo consciente do aumento de produções cinematográficas do período, enfatizou que para a existência real desse renascimento seriam necessárias produções constantes e qualitativamente consequentes. “Sem ousadia, sem desejo de redefinição da narrativa cinematográfica e sem vontade de transgredir, uma cinematografia não se renova” (SALLES in NAGIB, 2002, p. 418).

O que foi consenso entre os autores, produtores e cineastas foi que a Lei do Audiovisual foi uma solução saudável para um momento crítico em que a produção de filmes precisava de um tratamento de emergência. Novos cineastas dirigiram seus primeiros filmes e os experientes voltaram à ativa graças aos incentivos fiscais.

Nesses primeiros anos da recuperação da produção de longas-metragens, destacam-se a ação da Rio Filme<sup>35</sup>, criada em 1992 e que durante alguns anos foi a única distribuidora a lançar filmes nacionais e o prêmio Resgate do Cinema Brasileiro instituído pela Presidência da República, com recursos da Embrafilme, pouco depois do impedimento de Fernando Collor de Mello. Frutos destas iniciativas foram **Carlota Joaquina, Princesa do Brasil** (Carla Camurati, 1995) e **Terra Estrangeira** (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995),

---

<sup>35</sup> A Rio Filme é uma empresa da Prefeitura do Rio de Janeiro vinculada à Secretaria Municipal de Cultura e atua nas áreas de distribuição, apoio à expansão do mercado exibidor, estímulo à formação de público e fomento à produção audiovisual, visando o efetivo desenvolvimento da indústria audiovisual carioca. Fundada em 1992, a Rio Filme desempenhou papel fundamental na revitalização do Cinema Brasileiro, e tem mantido sua importância ao longo de sua existência, tendo lançado mais de 200 filmes nacionais no mercado, sucessos de público e crítica, como *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lirio Ferreira), *Central do Brasil* (Walter Salles), *Lavoura Arcaica* (Luiz Fernando Carvalho), *Terra Estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, distribuição em vídeo), *Amarelo Manga* (Claudio Assis), entre vários outros. Em 2009, *Divã* (José Alvarenga Jr.), que fez mais de 2 milhões de espectadores, e *Simonal: ninguém sabe o duro que dei* (Calvito Leal, Cláudio Manoel e Micael Langer,) documentário com mais de 70 mil pagantes, obtiveram retorno muito superior ao valor investido. Além da distribuição de filmes, a Rio Filme apoia eventos, como festivais, mostras e feiras ligadas ao mercado audiovisual. Este conjunto de ações, em sintonia com as políticas da Secretaria Municipal de Cultura, visa estabelecer a cidade como polo latino-americano de cinema, televisão e novas mídias.

produções que ganharam grande destaque em festivais, concorreram aos vários prêmios e trouxeram de volta os filmes brasileiros às salas de cinema.

A partir de 1995 uma nova produção cresceu, afirmou-se e atingiu certa estabilidade. Valorizado com obras contundentes e vigorosas, o cinema brasileiro se reergueu e voltou a ter destaque nas mídias, nos debates intelectuais, nas pesquisas acadêmicas e, principalmente, nas salas de cinema onde assistiu gradativamente o retorno do público consumindo filmes brasileiros. Muitos filmes de período tiveram destaque internacionalmente e o cinema brasileiro voltou a ter indicações ao Oscar, principal premiação do cinema no mundo, após oito anos no limbo. Em 1996, **O Quatrilho** (Fábio Barreto) foi indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, depois de 33 anos sem uma indicação para a principal premiação do cinema mundial. Dois anos mais tarde, em 1998, **O Que é Isso, Companheiro?** (Bruno Barreto) foi também indicado ao prêmio de Melhor Filme Estrangeiro. Em 1999, **Central do Brasil** (W. M. Salles Jr.), concorreu a duas estatuetas: melhor filme estrangeiro e melhor atriz<sup>36</sup>.

Nesta época, em uma entrevista à jornalista Simone Delgado, W. M. Salles Jr. sobre a indicação de seu filme e a expectativa de vitória afirmou que:

“Minha expectativa é absolutamente nenhuma. Para mim, afetivamente, o ciclo de *Central do Brasil* se encerrou na semana passada em Vitória da Conquista, em um seminário do qual participei sobre os cem anos do cinema brasileiro. Esse filme foi feito saindo da Central do Brasil para o coração do Brasil e o que acontece a partir de agora é a festa industrial do Oscar onde os critérios de julgamento são completamente diferentes dos praticados nos festivais europeus. Em Berlim, no ano passado venceu um filme brasileiro e em Cannes venceu um filme iraniano, mas aqui nos Estados Unidos tudo funciona diferente. A ressonância do filme no Brasil é mais importante para mim do que toda essa purpurina que acontece em volta do Oscar. Em nenhum momento estou querendo desprezar a festa. Se por algum milagre extremo a Academia der o prêmio para o filme ou para a Fernanda tanto melhor, será um fator de reafirmação da nossa capacidade de fazer cinema e da retomada da produção nacional” (W. M. SALLES Jr. apud DELGADO, 1999).

Na cerimônia de 2001, o Brasil concorreu na categoria de Melhor Curta de Ficção, por **Uma História de Futebol** (A Soccer Story, 1998), de Paulo Machline (que perdeu para

---

<sup>36</sup> **Central do Brasil** (1999) foi o primeiro filme, dentro do cinema da retomada, a se destacar perante a crítica e o mercado mundial, ganhando indicações ao Oscar de melhor filme estrangeiro e de melhor atriz, para Fernanda Montenegro, feito inédito na história da premiação nesta categoria, uma atriz estrangeira de uma produção que não concorreu na categoria principal.

**Quiero Ser**, 2000). No ano de 2002, foi exibida uma cena de **Central do Brasil** no momento em que Robert Redford era homenageado com um Oscar Honorário, por seu trabalho a favor do desenvolvimento do cinema. Em 2003, o músico Caetano Veloso interpretou uma das cinco canções finalistas. E em 2004, **Cidade de Deus** (Fernando Meirelles), concorreu aos prêmios de Melhor Diretor (Fernando Meirelles), Roteiro Adaptado (Bráulio Mantovani), Fotografia (César Charlone) e Montagem (Daniel Rezende). Mais recentemente, em 2011, o documentário anglo-brasileiro **Lixo Extraordinário** (2010) concorreu na categoria de melhor documentário. Em 2012, o desenho animado **Rio** (2011), uma mega produção da produtora americana 20th Century Fox, mas dirigido pelo brasileiro Carlos Saldanha, foi indicado à categoria de melhor canção original com a música *Real in Rio*, interpretada pelos músicos brasileiros Sérgio Mendes e Carlinhos Brown, mas perdeu para o filme **The Muppets** (2011), com a canção *Man Or Muppet*.

Embora nenhuma dessas produções tenha sido vitoriosa na premiação e de ser válida a crítica de W. M. Salles Jr., de que o cinema brasileiro não deve depender do referendo de uma indústria que tem pouco interesse pelo que não é feito por ela, que reserva dezenas de prêmios para si e apenas um para uma categoria nomeada genericamente de “filme estrangeiro”, as indicações foram muito importantes para reerguer a estima das produtoras, do público e crítica em relação ao cinema brasileiro e para consolidar e trazer reconhecimento às produções do período.

Outro fator que proporcionou boa visibilidade aos filmes do período foi o uso de atores consagrados em canais de televisão, especialmente profissionais oriundos das novelas da Rede Globo de Televisão, que adentrou e monopolizou o mercado de cinema brasileiro a partir de 1998. Atores como Fernanda Montenegro, Wagner Moura, Glória Pires, Matheus Nachtergaele, Fernanda Torres, Selton Mello, Tony Ramos, Marieta Severo, Débora Falabella, Antônio Fagundes, entre outros, protagonizaram diversas produções importantes no período. A opção por atores famosos possui a vantagem de atrair uma mídia direta e indireta ao produto fílmico visando maior audiência<sup>37</sup> (MARSON, 2009, p. 91).

Somado a isto, foi também importante a atividade de mecenato dos irmãos Moreira Salles para a consolidação dessa cinematografia. Eles investiram muito de seus capitais sociais e econômicos para que a Retomada conseguisse o sucesso que teve. Embora os recursos do governo fossem essenciais para as produções, ter esses mecenas trabalhando e valorizando o cinema brasileiro em diversas instâncias foi de grande importância para a

---

<sup>37</sup> Mais recentemente, a Rede Record, uma das principais concorrentes da Rede Globo, criou um departamento para produzir projetos cinematográficos, inspirada com o sucesso da Globo Filmes.

conquista de patrocínio e para alguns empurrões necessários para a realização, exposição e aceitação de boa parte desses filmes. O Espaço Itaú de Cinemas, por exemplo, foi responsável por ser o primeiro exibidor de importantes títulos nacionais como **Carlota Joaquina** (Carla Camurati, 1995), **La Serva Padrona** (Carla Camurati, 1998), **Central do Brasil** (W. M. Salles Jr, 1998), **Cidade de Deus** (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002). O espaço promoveu também todos os filmes da Video Filmes, que em alguns casos, como **Santiago** (2007), por exemplo, foi exibido apenas nas salas do grupo e na sala de cinema do Instituto Moreira Salles<sup>38</sup>. Além disso, o Espaço Itaú de Cinemas promoveu todo um constante debate sobre o cinema nacional através de palestras, amostras, homenagens e cursos.

Somado a isto, todos os filmes brasileiros tiveram sua pré-estreia em sessões solenes, onde eram convidados os atores, profissionais participantes e diretores das produções. Além de artistas, empresários, políticos e intelectuais, seguindo o padrão de mecenato da família Moreira Salles.



**Figura 18:** A cineasta Carla Camurati em frente aos cartazes de seu filme **La Serva Padrona** (1998), fixados nas portas do saguão do Espaço. **Fonte:** Espaço Itaú de Cinema.

<sup>38</sup> Ver público e renda do filme no “ANEXO A” deste trabalho

Ao contrário, do que a princípio se poderia imaginar, o grupo Itaú Unibanco não investe diretamente na produtora Video Filmes. Um dos motivos para esta ação é para desvincular a imagem dos irmãos dos trabalhos do banco e o segundo motivo é que, embora a família Moreira Salles seja sócia majoritária, o grupo possui diversos investidores e acionistas, sendo assim, qualquer decisão sobre patrocínios, apoios e doações precisam ser votados pelo conselho administrativo da organização. Somado a isto, outro detalhe importante é que o grupo procura manter um caráter legal, formal e mercadológico a respeito de qualquer decisão, ou seja, qualquer valor investido em qualquer área se configura comumente dentro das cifras padrões praticadas no mercado, nunca um valor muito astronômico ou fora do que era oferecido por outras empresas.

Porém, indiretamente, é notório que os irmãos Moreira Salles tiveram significativos recursos para as produções de seus filmes devido aos seus capitais sociais e econômicos. Mas, este financiamento ocorreu principalmente pelos empreendimentos subsidiários do conglomerado, tendo a Credicard S.A. Administradora de Cartões de Crédito<sup>39</sup> como a empresa que mais investiu neste segmento ao longo da Retomada. Devido aos seus capitais sociais e econômicos, os irmãos Moreira Salles também sucessivamente tiveram privilégios em contratos, parcerias e amizades. O exemplo mais evidente é que enquanto o cinema brasileiro sofria em angariar recursos para sua produção, em 1997 a Video Filmes despontava conseguindo os melhores acordos no setor (FIORAVANTE, 1997).

O principal acordo da produtora iniciou-se em 1997, quando a empresa Credicard S.A., por meio dos benefícios da Lei de Incentivo à Cultura, do Ministério da Cultura, se tornou a patrocinadora exclusiva da VideoFilmes e investiu na viabilização dos filmes, séries e programas desenvolvidos pela produtora. O valor inicial do acordo foi de R\$ 3,5 milhões somente 1997. No total, foram investidos mais de 10 milhões até 2003 quando se encerrou a parceria entre as empresas. O patrocínio não se resumia somente aos produtos da empresa, mas também a trabalhos de cineastas externos, mas que tivessem o aval da produtora. E entre os produtos frutos dessa parceria estão a série **Futebol** (J. M. Salles e Arthur Fontes, 1997) e os filmes **Lavoura Arcaica**, **Contagem Regressiva** (W. M. Salles Jr. e Daniela Thomas, 1997) e **Central do Brasil** (W. M. Salles Jr., 1998) (FIORAVANTE, 1997).

---

<sup>39</sup> Embora seja uma empresa independente, a Credicard S.A. Administradora de Cartões de Crédito pertenceu nos ativos do grupo Unibanco desde sua fundação em 1978 até 2004, quando foi vendida ao grupo Itaú e posteriormente ao grupo Citigroup. Em 2013, o conglomerado Itaú Unibanco readquiriu a totalidade da empresa pelo montante de R\$ 2,767 bilhões de reais (Cade aprova sem restrições compra da Credicard pelo Itaú Unibanco. In. **REUTERS**, 2013, disponível em: <http://br.reuters.com/article/businessNews/idBRSPe97L00Y20130822>>. Acesso em 07/04/2015.

Segundo W. M. Salles Jr., a importância desse acordo correspondia ao fato de ele acabar com uma das fases mais difíceis de uma produção, que é a captação de recursos. Segundo ele: “Perde-se sempre muito tempo na procura de uma infinidade de patrocinadores que viabilizem uma produção. Esse tempo agora poderá ser usado no trabalho criativo” (FIORAVANTE, 1997).

Outra parceria importante estabelecida pela Video Filmes foi com a distribuidora Miramax, braço da segunda maior *holding* de mídia mundial, a Disney Inc. A Miramax distribuiu diversos filmes brasileiros no exterior, o que contribuiu de forma significativa para o ganho de reconhecimento e repercussão internacional que vários trabalhos tiveram. Inclusive, deve-se muito a distribuidora o fato de vários filmes brasileiros concorrerem ao prêmio Oscar no período. Por fim, W. M. Salles Jr e J. M. Salles se valeram de uma política de atração, valorização e retenção de talentos e colaboradores, herdada da cultura organizacional advinda atividade bancária e da tradição familiar, os irmãos através do Itaú Unibanco, da Video Filmes, do Instituto Moreira Salles e posteriormente da Revista Piauí, buscaram empregar ou vincular a alguma destas organizações vários dos críticos, cineastas, produtores e profissionais ligados ao cinema do período aumentando consideravelmente sua rede de contatos no setor ao longo dos anos.

Vários profissionais ligados ao cinema no Brasil giraram em volta destes empreendimentos, tendo mais ou menos envolvimento com eles, porém, sempre em uma atitude de diálogo com estas conjunturas. Como exemplos, podemos citar o caso do documentarista Eduardo Coutinho que trabalhou tanto na Video Filmes quanto na revista Piauí. O cineasta Eduardo Scorel trabalha na revista Piauí, o sociólogo Adhemar Oliveira permanece a frente do Espaço Itaú de Cinemas e o crítico Amir Labaki tem uma coluna sobre cinema no jornal Estado de São Paulo. Assim, produzir com a Video Filmes se tornou algo disputado e rentável, uma vez que além de ter a garantia de produzir com equipamentos de ponta, ter dinheiro para a produção e ainda a garantia da exibição dos mesmos na rede de cinemas do disputado Espaço Itaú de Cinemas. Produzir com os irmãos proporcionava ao diretor ou profissional envolvido na produção uma abertura a mercados e patrocínios internacionais através da distribuidora Miramax.

Além disso, o clã patrocina jornais, revistas, livros, congressos, festivais, entre outros eventos que de alguma forma colocava a Retomada em destaque. Ao longo dos anos buscou parcerias com distribuidoras nacionais (RioFilme) e internacionais (Miramax). Apoiou, veementemente, o lobby a respeito das leis de incentivos fiscais. Acertou parcerias com canais



de televisão como a GNT, o canal Brasil, a Tv Cultura, entre outros. Devido a todo este trabalho, estas atividades certamente foram responsáveis por ajudar na formação de todo um pensamento a respeito do cinema do período. Assim, os irmãos Moreira Salles tiveram papel cativo nas principais produções da Retomada, seja financiando, seja apoiando, seja exibindo, seja falando publicamente sobre a obra, entre outras ações, sendo difícil falar de cinema brasileiro contemporâneo sem citá-los de alguma forma.

## **2.6 Diretores, produtoras e os gargalos da Retomada**

A Retomada é marcada pela diversidade das produções, que englobaram desde filmes muito experimentais a outros mais convencionais, uma característica singular entre os outros ciclos. Aliado a isto, já não pairava sob os cineastas o peso da censura que era imposta durante o período da ditadura militar no Brasil. Isto possibilitou que os temas abordados nos filmes foram bastante variados e tratavam desde reconstruções históricas, questões políticas e sociais, o interior do Brasil, movimentos sociais, comédias de puro entretenimento, entre outros. Assim, esta fase não se assumiu como um movimento propriamente dito, ela se caracterizou pelo conjunto de obras lançadas em um espaço de tempo e não pela relação política, social e cultural entre elas.

Embora o cinema da Retomada não tenha sido um movimento formal e teórico, a maioria dos cineastas que realizou filmes no período acolheu este título, que apareceu também no discurso oficial e na mídia. Mesmo afirmando que não se tratava de um movimento, os cineastas acabaram incorporando o título de Cinema da Retomada, numa tentativa de se definir, de distinguir-se perante outros períodos da cinematografia brasileira, o que facilitou a identificação e acabou criando um vínculo entre cineastas tão diferentes (MARSON, 2006, p. 11).

Como mostrou Borges (2005, p. 53-57), entre 1995 e 2005, mais de cem diretores lançaram seu primeiro longa- metragem no país, isto mesmo sem haver nenhuma política efetiva de estímulo a novos cineastas no Brasil. Contudo, a grande maioria não conseguiu realizar um segundo filme e quase todos levaram entre dois e cinco anos para concretizar o projeto, o que dificultou uma linha de produção estável no ramo. Apesar de todas as dificuldades, neste início de século já era possível encontrar algumas sólidas empresas de produção cinematográfica no país. Além da Videofilmes, destacaram-se a Conspiração, de

Andrucha Waddington, Cláudio Torres, entre outros, a O2 de Fernando Meirelles, a Casa de Cinema de Porto Alegre de Jorge Furtado, Giba Assis Brasil, entre outros.

Porém, Michel e Avellar (2014, p. 500-505) mostraram que as atividades das produtoras brasileiras na área cinematográfica não foram estáveis nos dez anos analisados. A Tabela 1 está ordenada pelo número de filmes (terceira coluna). Pode-se notar que grande parte das empresas desenvolveu poucos longas-metragens no período, ou seja, mais de 400 empresas lançaram apenas um filme, e apenas 35 empresas alcançaram número igual ou superior a cinco lançamentos em todo o período. A quinta coluna apresenta o total captado pelas empresas com os incentivos fiscais dirigidos ao setor.

**Tabela 1** Ranking de produção de longas-metragens (1995-2012)<sup>1</sup>

Ranking	Proponente / Produtora	Filmes	%	Total Captado	%	Renda Auferida	%
1	Diler & Associados	27	3,07	94.121.234,45	7,00	129.187.167,17	8,97
2	Video Filmes Produções Artísticas	28	3,18	40.317.605,91	3,00	25.477.048,75	1,77
3	Conspiração Filmes	24	2,73	88.264.392,97	6,57	142.576.667,52	9,90
4	LCBarreto Produções	14	1,59	52.388.508,67	3,90	28.327.169,90	1,97
5	O2 Cinema	14	1,59	46.122.109,58	3,43	43.965.990,62	3,05
6	Tambellini Filmes e Produções Audiovisuais	11	1,25	23.193.315,45	1,73	13.217.709,78	0,92
7	Total Entertainment	10	1,14	36.810.979,93	2,74	140.488.477,45	9,76
8	Dezenove Som e Imagens Produções	10	1,14	17.007.729,71	1,27	801.455,25	0,06
9	Gullane Filmes	8	0,91	25.219.811,38	1,88	38.170.617,12	2,65
15	Lereby Produções	7	0,80	30.566.912,43	2,27	80.470.659,27	5,59
22	Natasha Enterprises	6	0,68	27.249.582,18	2,03	36.451.242,86	2,53
28	Vitória Produções Cinematográficas	5	0,57	13.907.960,32	1,03	2.574.208,00	0,18
36	Sky Light Cinema Foto e Art	4	0,45	18.803.447,20	1,40	4.759.617,00	0,33
51	TB Produções	4	0,45	676.000,00	0,05	129.251,70	0,01
74	Toscana Audiovisual	2	0,23	13.173.002,42	0,98	8.433.501,52	0,59
436	Schürmann Desenvolvimento e Pesquisa Ltda.	1	0,11	0,00	0,00	101.249,85	0,01
Total		880		1.344.021.371,84		1.439.952.061,84	

**Fonte:** Michel e Avellar (2014, p. 504). Os saltos que se percebem na tabela referem-se a intervalos com empresas que produziram a mesma quantidade de filmes.

O primeiro dado da Tabela 1 demonstra que, entre as mais de 400 produtoras surgidas no período, apenas cinco produtoras mantiveram um nível de produção cinematográfica de, no mínimo, quase um filme produzido por ano. Foram elas: Diler &

Associados (27 filmes), Video Filmes Produções Artísticas (28 filmes), Conspiração Filmes (24 filmes) e LCBarreto Produções (14 filmes).

No entanto, essas cinco produtoras representam somente 1,5% de todas as empresas que estiveram ativas no período entre 1995 e 2012 no que se refere à produção de cinema. Em um patamar um pouco menor estiveram 11,4% das produtoras (45 produtoras), lançaram uma média de 7,5 filmes no período. As demais produtoras lançaram um ou dois filmes no máximo. Porém, isto não significou que estas produtoras ficaram inativas ou paralisadas. Entre elas, há algumas que aparecem com uma produção apenas simplesmente porque tinham acabado de começar no negócio de cinema e outras que apesar de estarem no campo do cinema já há algum tempo, dedicaram-se mais a co-produção de roteiros, edições, filmagens e não à produção total de um filme, possivelmente, porque não possuíam estrutura econômica para levar grandes projetos de forma autônoma (MICHEL E AVELLAR, 2014, p. 504).

Entre as produtoras que aparecem na Tabela 1 existem ainda, casos de empresas que fizeram um ou outro filme no período porém, desapareceram e nem se pode saber se ainda existem ou como sobrevivem trabalhando no mercado audiovisual pela dificuldade que existe de encontrar informação sobre elas (MICHEL E AVELLAR, 2014, p. 504).

Mas, a principal produtora do período foi a Globo Filmes, não está presente na Tabela 1 porque não ela não utiliza recursos públicos para suas atividades. Desde sua criação em 1998, a empresa exerce um verdadeiro monopólio no cinema brasileiro. A criação da Globo Filmes se deu por seus gestores considerarem que o conglomerado deveria estar presente em todos os segmentos ligados ao entretenimento, de forma a fixar a sua marca no imaginário popular (MICHEL E AVELLAR, 2014, p. 504).

Inicialmente, ela foi pensada como distribuidora, plano que foi revisto devido à complexidade operacional e aos altos investimentos necessários. Assim, o objetivo passou a ser produzir filmes para o mercado cinematográfico brasileiro, tendo o seu staff técnico e de atores à disposição. Aos poucos, a Globo Filmes se afirmou sobretudo como parceira de projetos realizados por produtores independentes. Dois casos marcantes foram **Cidade de Deus** (2002), de Fernando Meirelles, e **Carandiru** (2003), de Hector Babenco, que iniciaram suas carreiras no Festival de Cannes e venderam, respectivamente, 3,3 milhões e 4,6 milhões de ingressos quando lançados no Brasil. Esses dois filmes representaram um importante marco na história da relação entre cinema e TV no Brasil, pois trouxeram à tona o tema da violência urbana e posteriormente foram transformados em minissérie, que expandiram na televisão o universo das narrativas criadas no cinema (ANTONELLI, 2011, p. 153).

Em 2000, pela primeira vez, a Globo Filmes transformou uma minissérie já exibida na TV em longa-metragem. Assim, **O auto da Compadecida** (2000), uma adaptação de Guel Arraes para a peça de Ariano Suassuna, que já havia sido um sucesso de audiência em 1999, confirmou-se como um produto bem-sucedido também nos cinemas, atraindo mais de dois milhões de espectadores. No ano seguinte, no entanto, a transformação de outra minissérie em longa – **Caramuru, a invenção do Brasil** (Jorge Furtado, 2001), não teve a mesma resposta do público, com 246 mil ingressos. Ainda que a maior parte das iniciativas da Globo Filmes seja em coprodução. Como mostra Borges (2005, p. 80-85), por fazer parte do maior conglomerado de mídia da América Latina, as Organizações Globo, suas produções têm campanhas de lançamento garantidas em todos os seus meios de comunicação. Assim, os filmes contam com menções em programas de grande audiência como novelas, programas jornalísticos e shows de variedade. Na Retomada, considerando as três fases, entre as vinte maiores bilheterias de filmes brasileiros, todas tiveram a participação da Globo Filmes como coprodutora (BORGES, 2005, p. 80-83).

Consequentemente, o modelo de atuação da Globo Filmes, segundo Antonelli (2011, p. 193), mereceu uma série de críticas. Uma delas se concentrou no fato de a empresa promover apenas pequenas adaptações para levar produtos da TV para o cinema e vice-versa, sem dar muita atenção às questões estética e de linguagem<sup>40</sup>. O saldo para o setor foi que na atualidade não existe cinema comercial com apelo popular no Brasil sem a presença da produtora das Organizações Globo. Assim, o campo do audiovisual no Brasil possui um perfil heterogêneo, uma vez que as produtoras não conseguem, com exceção da Globo Filmes, permanecerem ativas trabalhando apenas com um único tipo de produto. Até por isso, na realização dos filmes, foram muito comuns as parcerias em diversos âmbitos entre empresas, diretores, profissionais e faculdades de cinema e comunicação em detrimento das intensas disputas por poder, influência e posições neste setor.

A fragilidade do setor e o grande risco de prejuízo fizeram as produtoras colocarem “os pés no chão” quanto às possibilidades de realização de filmes. Por isto, os filmes para elas muitas vezes eram vistos como uma nova oportunidade de negócio, não como uma atividade principal da empresa. Logo, boa parte dos filmes da retomada não se constituíram como empreendimentos individuais, mas coletivos. Deste modo, foi comum a participação de J. M. Salles e W. M. Salles Jr. como produtores, narradores, roteirista, e outras funções em filmes

---

<sup>40</sup> Além disso, segundo Antonelli (2011, p. 193), a produtora foi acusada de tentar burlar a lei ao se associar a outros produtores, para dessa forma conseguir amealhar recursos externos, principalmente por meio da lei de incentivo ao audiovisual.

de amigos, colegas e parcerias entre eles próprios, da mesma forma que estes outros profissionais acabaram participando em algum momento nos filmes dos dois irmãos.

O trabalho em parceria favoreceu ou mesmo possibilitou muitos projetos no período. Foi comum produções com dois ou até mesmo cinco diretores trabalhando juntos na realização de um único filme. Trabalhos de direção em equipe renderam sucessos, como **Baile perfumado** (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1997), **Domésticas** (Fernando Meirelles e Nando Olival, 2001) e os documentários **Notícias de uma guerra particular** (J. M. Salles, Kátia Lund, 1999) e **Simonal - ninguém sabe o duro que dei** (Micael Langer, Calvito Leral e Cláudio Manoel, 2009).

Conforme a Tabela 1, na terceira e quinta coluna, também podemos perceber que foram poucas as produtoras que tiveram um rendimento superior ao valor obtido via incentivos fiscais. A grande maioria, inclusive a Videofilme, foram deficitárias, tendo renda menor que o custo de suas produções. Pelo quadro, a produtora teve no período uma impressionante receita deficitária em quase R\$ 15 milhões de reais. Não fossem as leis de incentivos, a empresa provavelmente ou teria fechado ou estaria em grave crise financeira (MICHEL E AVELLAR, 2014, p. 504).

Isso corrobora com a observação de Borges (2005, p. 67), que mostrou que um ritmo estável de produção cinematográfica no Brasil não foi garantia de sobrevivência econômica para as produtoras. Isto ocorria segundo ele, porque a verba para as produções de novos filmes não vinham de lucros de produções anteriores, tal como no cinema americano, na realidade, a produção permaneceu dependente da continuidade das políticas de fomento e da iniciativa do setor público e privado nesta intervenção cultural. Somado a isto, por vezes as produtoras no Brasil produzem com verba pública sem obter um retorno financeiro, pelo menos igual ao que gastaram nas suas produções, o que inviabilizou novas iniciativas.

Este quadro permanece segundo Gatti (2010, p. 93) porque no Brasil os filmes na sua maioria, são artísticos e não são realizados com objetivos comerciais, o que contribui para o seu enfraquecimento, uma vez que poucas são as produções inseridas no circuito de cinema comercial. Os filmes são basicamente filmados para resgatar e incentivar a cultura no Brasil, enquanto que nos Estados Unidos a maior parte das produtoras de cinema tem a renda como objetivo principal. Não à toa, embora a retomada tenha lançado mais de 100 cineastas, poucos chegaram a fazer três ou mais longas neste período da retomada. Logo, como mostrou Borges (2005, p. 87), mesmo com os novos incentivos o cinema brasileiro permaneceu ainda muito dependente do Estado e este fato o distanciou da lógica de mercado mundial e fator de

inúmeras críticas e conflitos no interior do campo. Assim, embora a importância de um conjunto coerente e significativo de filmes lançados no Brasil a retomada não deva ser subestimada, por outro lado, o cinema brasileiro permaneceu em volta de inúmeras dificuldades de produção, distribuição e exibição.

Borges (2005, p. 55-58) mostrou, ainda que, apesar de todos os benefícios fiscais serem possíveis, tanto para as empresas estatais, quanto para as privadas, a grande maioria das empresas investidoras em cinema nacional acabou consistindo de cunho estatal, sendo as principais a Petrobras, o Banco do Brasil, a Telebrás e a Eletrobrás. A razão disto decorreu do fato de muitas empresas privadas, ou não tiveram interesse em investir em artes, ou deram privilégio às artes que tinham um mercado mais consolidado, como a música e o teatro. Por fim, houve ainda o receio da associação das marcas com a qualidade e a temática dos filmes, devido ao estigma oriundo dos filmes “porno-chancada” do período da Embrafilme.

Neste ponto, destaco duas afirmações interessantes para a compreensão das leis por partes dos cineastas da retomada, a primeira afirmação é do cineasta Ugo Giorgetti que fez uma crítica muito contundente a política vigente, segundo ele:

“Essa política atual de incentivo ao cinema é um horror. Acho que, em primeiro lugar, você não pode ter um viés apenas, como essas leis de incentivo, porque o cinema não é assim. Um cineasta como Sérgio Bianchi, que faz um cinema vivo, atuante, necessário, não tem nenhuma chance. Se ele aparece, não o deixam entrar numa empresa, é barrado já na porta. Não se pode achar que o cinema é uma coisa plana, uniforme. A lei do Audiovisual é ridícula, um absurdo. Eu até captei com Boleiros, não estou dizendo isso como um ressentido que não captou. Não é possível que o sujeito responsável pelo *marketing* do Bauducco, por exemplo, vá avaliar seu roteiro porque ele não tem condições de avaliar, muitas vezes nem quer avaliar (...)” (GIORGETTI in NAGIB, 2002, p. 226).

A segunda afirmação que destaco é do cineasta Fernando Meirelles, que fez uma defesa das leis de incentivos fiscais e da retomada como um todo, embora reconheça a validade das críticas de Ugo Giorgetti, segundo ele:

“As leis viabilizaram este renascimento. A partir daí, com o aquecimento do mercado surgiram novas escolas de cinema e uma geração de novos diretores, fotógrafos, montadores, figurinistas etc. Hoje há muito mais cabeças pensando e fazendo cinema no Brasil do que há 15 anos. Agora, quando um filho diz aos pais que quer fazer cinema, eles já não se perguntam onde erraram. Não é possível financiar filmes no Brasil apenas com bilheteria. Também sinto que os mecanismos de financiamento não

devem ser vistos como uma situação temporária. Assim como o Estado deve investir em educação e saúde pública, deve fazer o mesmo em cultura. É curioso como ninguém acha que um hospital público ou um submarino precisam ser negócios autossustentáveis, mas na área de cultura cobra-se isso (...). Quando o Bressane faz um filme sem concessões sabe que está estreitando as suas chances de distribuição no mercado. É uma opção e estou certo que ele sabe disso” (MEIRELLES, 2010, s/p).

Por fim, a quinta coluna da Tabela 2 mostra o volume de público que frequentou o cinema brasileiro no período.

**Tabela 2 - Público alcançado entre 1995-2012 por cada produtora**

<b>Ranking</b>	<b>Proponente / Produtora</b>	<b>Público</b>	<b>%</b>
1	Diler & Associados	24.830.145	12,68
2	Video Filmes Produções Artísticas	3.862.537	1,97
3	Conspiração Filmes	17.850.734	9,12
4	LCBarreto Produções	3.924.922	2,00
5	O2 Cinema	6.202.896	3,17
6	Tambellini Filmes e Produções Audiovisuais	1.492.351	0,76
7	Total Entertainment	17.258.922	8,81
8	Dezenove Som e Imagens Produções	135.702	0,07
9	Gullane Filmes	3.882.521	1,98
15	Lereby Produções	10.660.195	5,44
22	Natasha Enterprises	5.240.182	2,68
28	Vitória Produções Cinematográficas	391.136	0,20
36	Sky Light Cinema Foto e Art	900.513	0,46
51	TB Produções	22.678,00	0,01
74	Toscana Audiovisual	1.091.470	0,56
436	Schürmann Desenvolvimento e Pesquisa Ltda.	9.821	0,01
	Total	195.795.312	

**Fonte:** Michel e Avellar (2014, p. 504).

Este é o ponto mais polêmico e onde os números podem levar o pesquisador ao erro porque poucos filmes tiveram muito público e muitos filmes praticamente sequer foram exibidos em salas comerciais. O cinema brasileiro desde a retomada teve um significativo aumento de público, em 1995 tinha 3,7% do mercado, e, 2009, saltou para 14,2%. Ainda é uma participação irregular, com picos de 21,4% em 2003, porém é consideravelmente maior do que com o fim da intervenção estatal e um fato que derrubou o tabu de que o público não

teria interesse pelo cinema brasileiro. Neste ponto, os destaques foram **Tropa de elite 2** (José Padilha, 2010) com um público de 11 milhões de espectadores, **Se eu fosse você 2** (Daniel Filho, 2009) com 6 milhões de espectadores e **2 Filhos de Francisco** (Breno Silveira, 2005) com 5 milhões de espectadores.

Porém, os principais espaços de exibição de filmes nacionais foram os festivais de cinema que se fortaleceram ou surgiram espalhados pelo país a partir da Lei Rouanet. Neste sentido Marson (2009, p. 119) pondera que as dificuldades de inserção no seu próprio mercado permaneceram: a maioria dos filmes não encontrou salas de exibição no país, e muitos foram exibidos em condições precárias: salas inadequadas, utilização de datas desprezadas pelas distribuidoras estrangeiras e pouca divulgação na mídia local.

Outra crítica que se corrobora com os dados acima corresponde a condenação da atitude da atual política cinematográfica brasileira que concentra esforços majoritariamente na produção, enquanto a comercialização e distribuição dos filmes continuam sendo monopolizados pelas companhias norte-americanas. Além disso, por pressões das emissoras, a legislação não estabeleceu uma relação entre a televisão e o cinema. Outro agravante foi o fechamento dos cinemas populares e o aumento do preço dos ingressos. Todos esses fatores fizeram com que o filme brasileiro não atingisse seu objetivo principal: o público. Como afirmou Couto (1998) no período:

“Por enquanto, o problema está sendo empurrado com a barriga pelo meio cinematográfico, por um motivo simples. Por conta da Lei do Audiovisual, os filmes continuam a ser produzidos, mesmo que ninguém os veja. Com orçamentos inflacionados -não raro ultrapassando os R\$ 4 milhões- e bilheteria magras, o cinema brasileiro hoje se configura como uma indústria fictícia, que seria economicamente inviável sem o amparo da renúncia fiscal. A aritmética é simples e implacável. Da renda de um filme na bilheteria, descontadas as partes do exibidor, do distribuidor, dos impostos e dos gastos de lançamento (cartazes, trailers, publicidade etc.), sobram para o produtor, em geral, meros 20%. Como o preço médio do ingresso é R\$ 5, de cada ingresso vendido o produtor recebe R\$ 1. Logo, um filme que custou R\$ 1 milhão precisa de 1 milhão de espectadores para cobrir seu custo na bilheteria. Quase todos os países produtores fazem uso de uma legislação de proteção e incentivo, mas contemplando o conjunto da atividade cinematográfica (e não somente a produção), de modo a torná-la economicamente autosustentável e socialmente relevante. No Brasil, ainda não chegamos lá.”

Assim, os dados mostram que as críticas realizadas à Embrafilme permaneceram tênues afinal, não faz qualquer sentido à sociedade abrangente produzir filmes, que



praticamente, ninguém possui acesso e que caem no esquecimento após seu lançamento.

Como afirma J. M. Salles:

“o nosso problema não é de produção, mas de distribuição. Um filme como ‘Cidade de Deus’ não deve nada a qualquer produção americana. Quanto aos subsídios, essa é uma grande pergunta. É legítimo nós nos perguntarmos: num país de tantas carências, o governo deveria subsidiar as artes?”  
(SALLES, 2008)

Neste ponto, o cinema brasileiro não superou os gargalos históricos para a produção de filmes no país. As perguntas de como financiar as empresas de produção e as distribuidoras permaneceram em aberto e sem resolução adequada. Logo, o cinema no Brasil permaneceu apresentando um setor artístico instável e incerto para qualquer empreendimento, destoando apenas empresas como a Globo Filmes e a própria Video Filmes empresas com grande capital financeiro e social que utilizam de suas produções como diversificação de nichos de atuação e para promover o poder do conglomerado do qual advém.

## **CAPÍTULO III – IMAGENS DA ELITE**

Neste capítulo discorro sobre a trajetória de J. M. Salles no interior da prática cinematográfica brasileira, mostrando como se realizou seu aprendizado e desenvolvimento da linguagem documentária, as suas referências, alianças, motivações e as principais discussões que levantou em seu trabalho. Discuto sobre como o gênero documentário se transformou ao longo dos anos, seus principais representantes no Brasil, as configurações e transformações que o mesmo teve no Brasil e a inserção de J. M. Salles neste espaço, refletindo sobre a qualidade, inovação e o impacto que seu trabalho obteve. Por fim, discuto seu trabalho como oriundo de uma elite intelectual brasileira e isto, direta ou indiretamente, trouxe na discussão de seus filmes, muitos elementos, gostos e interesses de sua classe na articulação dos mesmos. Assim, evidencio quais os temas, interesses e desafios com os quais lidou e as concepções sociais e políticas que podemos retirar destes trabalhos.

### **3.1 Características do cinema da Retomada**

Para embasar a discussão sobre esta recente trajetória do cinema brasileiro contemporâneo utilizei como referências as obras de Nagib (2006); Tevesco e Tavares (2004), Oricchio (2003), Xavier (2006), Altamann (2010) e Bentes (2007). Na abordagem sobre documentários e documentaristas no Brasil, utilizo os trabalhos de Ramos (2008), Bernardet (2002; 2007), Lins (2007) e Nichols (2005).

Procurei entender o espaço do cinema da retomada como algo multidimensional construído na base de princípios de diferenciação ou de distribuição constituídos pelo conjunto das propriedades que atuam no universo social e que conferem, ao detentor destas diferenciações, força ou poder neste universo. Determinada ordem espacial pode influenciar sobremodo as práticas, fazendo com que elas dependam num dado momento, da distribuição espacial. Assim, o campo do cinema é ao mesmo tempo, o terreno onde as práticas cotidianas se exercem, a condição necessária para que elas existam e o quadro que as delimita e lhes dá sentido. Numa ordem em que as formas espaciais explicam parte das maneiras de ser de determinado grupo social e que estas, inversamente, afetam a composição do espaço.

Para situar este campo, construí este quadro abaixo em que apresento as principais produtoras e os cineastas que atuaram neste momento, mostrando por quais gêneros realizaram seus trabalhos e se valeram ou não da Lei Rouanet.

## Cinema da Retomada - Produtoras e Cineastas 1995-2007

Globo Filmes	
Início: 1998	RJ
Cineastas	

Video Filmes	
Início: 1987	RJ
Cineastas	
Walter Moreira Salles Jr.	
João Moreira Salles	
Eduardo Coutinho	
Daniela Thomas	

Conspiração Filmes	
Início: 1991	RJ
Cineastas	
Breno Silveira	
Andrucha Waddington	
Claudio Torres	
Arthur Fontes	

Diler & associados	
Início: 1994	RJ
Cineastas	
Diler Trindade	

LCBarreto Produções	
Início: 1994	RJ
Cineastas	
Luís Carlos Barreto	
Bruno Barreto	
Fábio Barreto	

Copacabana Filmes	
Início: 1993	RJ
Cineastas	
Carla Camurati	
João Jardim	

Casa de cinema de Porto Alegre	
Início: 1987	RS
Cineastas	
Jorge Furtado	

Renato Aragão Produções	
Início: 1977	RJ
Cineastas	
Renato Aragão	

O2 Filmes	
Início: 1987	SP
Cineastas	
Fernando Meirelles	
Paulo Morelli	
Daniel Rezende	

Outros cineastas	
Beto Brant (Drama Filmes)	
Cacá Diegues	
Carlos Reichenbach	
Cao Hamburger	
Hector Babenco	
Jayme Monjardim	
José Padilha	
(Zazen Produções)	

Outros cineastas	
Júlio Bressane	
Kiko Goifman	
Marcelo Masagão	
Murilo Salles	
Nelson Pereira dos Santos	
Paulo César Saraceni	
Rogério Sganzerla	
Sandra Kogut	
Sandra Werneck	
Sylvio Back	
Sérgio Bianchi	
Sérgio Rezende	
Silvio Tendler	
Tata Amaral	
Ugo Giorgetti	
Vladimir Carvalho	
Walter Carvalho	

### Legenda

- Ficção
- Documentário
- Propaganda/Publicidade
- Utilizou a Lei Rouanet

**Fontes:** Borges (2007); Nagib (2002) e sites institucionais das produtoras e cineastas  
Elaboração própria

Figura 19 - Quadro mostrando as principais produtoras e cineastas do período da Retomada

O cinema da retomada adquiriu características próprias no que se refere à história do cinema nacional. Como mostra Tevesco e Tavares (2004, p. 9), no período de crise, foi na publicidade que muitos cineastas e técnicos cinematográficos encontraram amparo. Para as produtoras, o cenário com o fim da Embrafilme foi desolador, o recado era claro, ou migravam para outras áreas como o jornalismo, a publicidade e a televisão mais estáveis e rentáveis ou fechavam as portas.

Devido a isto, ao longo deste hiato de recursos, a Videofilmes precisou se reestruturar e, provisoriamente, investiu na publicidade buscando construir alternativas para se manter na área e continuar produzindo aproveitando as possibilidades que estavam abertas com a televisão a cabo, comerciais de televisão e videocliques dos canais MTV Brasil e Multishow. Apostar na publicidade, além de trazer capital de giro às produtoras, apresentou-lhes novos horizontes tanto para as áreas cinematográficas, como às publicitárias, abrindo para os cineastas um trânsito entre mídias diversas e transportando para o cinema novos modelos e técnicas, os quais foram absorvidos pelos filmes do período.

Contudo, ao entrarem em um mercado naquele momento já bastante concorrido, os produtores tiveram que se reinventar e buscar novos parâmetros e conhecimentos. Essa transição de mercados e linguagens tanto excluiu muitos cineastas reticentes à prática, como abriu espaço para que novos profissionais mostrassem seus trabalhos. Embora, as linguagens do cinema e da publicidade trabalhem com elementos audiovisuais e dialoguem bastante entre si, elas possuem objetivos distintos. O cinema, tradicionalmente tem como finalidade narrar uma história real ou fictícia, com objetivos educacionais, artísticos ou de puro entretenimento. Já a publicidade tem como alvo a promoção e comercialização de produtos.

Um dos autores que melhor contextualizou este hibridismo presente nas linguagens foi Oricchio (2002, p. 226-229) em seu artigo “Um cinema impuro”. Segundo o autor,

“Isso não significa ligar automaticamente publicitários profissionais a filmes “publicitários” quanto à estética, o que seria uma associação puramente preconceituosa. Nem que um cineasta que jamais tenha feito um anúncio na vida não seja capaz de fazer um filme “publicitário”. As contraprovas nos dois casos, estão ao alcance do olhar. Ugo Giogetti é publicitário de profissão, mas, quando faz filmes para cinema, é tudo menos “publicitário”, no sentido reduzido e pejorativo do termo. Pelo contrário, um longa metragem como *Sábado* é uma vigorosa crítica à visão publicitarizada do social. Já um filme como *Até que a vida nos separe*, do publicitário José Zaragoza, parece mesmo um longo comercial”.

Oricchio (2002, p. 226-229) mostrou ainda que televisão e publicidade são dois mercados e linguagens compreendidas como consistentes no Brasil. Comunicam-se com o público, em suas áreas respectivas e possuem reputação internacional. Deste modo, o autor entende que era mais ou menos normal e previsível que essas linguagens fossem transpostas, às vezes com excessiva facilidade, para um cinema que desejava se afirmar no mercado.

Ao longo do período da Retomada, diversos profissionais transitaram entre as duas áreas o que tornou comum a influência da linguagem de uma na outra, e vice-versa. Inagaki (2007) observa que vários cineastas brasileiros dos anos 1990 começaram suas carreiras dirigindo comerciais, como exemplo, cita Fernando Meirelles, Andrucha Waddington e Breno Silveira. Entre os cineastas veteranos, o destaque foi Carlos Manga, reconhecido pelos filmes de chanchada, trabalhou muitos anos com a publicidade e ficou conhecida sua afirmação, de que a grande diferença entre o cinema e a propaganda é que, no cinema se conta uma história em noventa minutos, enquanto na propaganda se tem apenas trinta segundos para fazer o mesmo.

Segundo Oricchio (2002, p. 226-229), a migração de práticas, pessoas e tecnologias do universo publicitário para o cinema permitiu um salto de qualidade na finalização, no som e na direção da dramaturgia. É possível verificar em várias obras da Retomada a presença das influências da linguagem persuasiva, seja no texto, na captação das imagens ou no ritmo conferido às tramas, característico dos enredos acelerados dos VTs publicitários. Esse transporte, no entanto, não se fez sem consequências para o cinema. Segundo o autor, o cinema que propõe preocupações, para além do entretenimento, tenta colocar em perspectiva as novas relações de poder, interessa-se pela cultural local e mundial, as aporias, e expõe sem disfarces esses problemas ao público e não pode se conformar aos formatos mais digestivos. Precisa incorporar a tradição do cinema e, ao incorporar esta tradição, absorvendo-a e transformando-a.

Com essa aproximação, uma das tônicas que surgiram na segunda fase da Retomada foi a aproximação entre ficção e realidade. Na Retomada, vários filmes, trouxeram em suas fotografias, uma hibridização dos gêneros cinematográficos, o que gerava intencionalmente um simulacro da realidade, que servia para potencializar as narrativas. Assim, em vários filmes de ficção, a narrativa traz elementos do cinema documentário como narração, dados oficiais, cenários abertos, entre outros. E, os documentários também se apropriaram de elementos dos filmes de ficção, tais como representações em estúdios, cenas rápidas, trilhas sonoras, entre outros elementos. Ao transitar pelo indiscernível, o realismo contemporâneo

entrega ao espectador o poder de decisão: verdade ou mentira, realidade ou fabulação, documentário ou ficção? O cinema contemporâneo, notadamente a filmografia que avança a segunda metade da década de noventa, insufla com vigor a dúvida.

Embora cada gênero possua especificidades, elas foram se influenciando reciprocamente e continuamente. Como destaca Bentes (2007a, p. 125)

“O cruzamento da linguagem da publicidade com o filme de ficção, o documentário e a linguagem do videoclipe não qualifica nem desqualifica a priori nenhum desses meios e linguagens. Mas, sem dúvida, há consequências estéticas nessa hibridação que não são “neutras” ou irrelevantes”.

Porém, com mostra novamente Oricchio (2002, p. 226-229), parte do cinema mais vital da Retomada tira seu vigor, justamente, da utilização criativa dessas novas linguagens, seja da publicidade, da tevê ou do videoclipe e de sua incorporação na linguagem cinematográfica. Assim, entende o autor que ao analisar cada filme, deve-se fazer uma cuidadosa distinção entre o que é utilização oportunista de uma linguagem de aceitação popular e sua incorporação criativa à gramática do cinema.

Neste sentido, Oricchio (2002, p. 226-229) destaca que a grande referência neste sentido foi o filme **Cidade de Deus** (Fernando Meirelles<sup>41</sup> e Kátia Lund, 2002), que se transformou em uma referência estética e temática da produção cinematográfica nacional da segunda parte da Retomada. O filme deu continuidade e expandiu nos cinemas a temática da violência urbana nos grandes centros urbanos brasileiros, tendo o Rio de Janeiro como referência, mostrando a relação existente entre pobreza, tráfico de drogas e violência. O filme se valeu em sua narrativa de cenas rápidas, metalinguagem, linguagem retórica evitando a erudição do cinema novo, repetições de cenas para intensificar as diversas perspectivas das ações dos personagens, entre outros efeitos, justamente em função da atuação desses profissionais da comunicação no cinema brasileiro. Em uma entrevista para a publicação *online* Revista Propaganda em 2009, a diretora e produtora Flávia Moraes afirmou que:

---

<sup>41</sup> Fernando Meirelles é formado em arquitetura e se iniciou no mundo do cinema quando realizou suas primeiras experiências com o audiovisual ainda na faculdade. Com um grupo de colaboradores, criou a produtora Olhar Eletrônico, que conseguiu notoriedade nos anos 1980. A partir de 1989, criou e dirigiu o programa infantil *Castelo Rá-tim-bum*, grande sucesso da TV Cultura, que acabaria inspirando o longa-metragem de mesmo nome dirigido por Cao Hamburger. Em 1992, fundou a produtora O2, inicialmente voltada para a confecção de filme publicitário e de programas para televisão. Depois de uma longa carreira de diretor de publicidade, fez seu primeiro longa-metragem em 1998, *O menino maluquinho II - A aventura* (1998), que assinou ao lado de Fabrícia Alves Pinto e, desde então, tem se dedicado mais à carreira de cineasta. Em 2015, foi convidado a integrar o comitê artístico da Globo Filmes, ao lado de Guel Arraes, José Alvarenga Jr. e Carlos Diegues (Fonte: FILME B).

“Eu acho que o que aconteceu com o Meirelles, com o Walter Salles, comigo e com outros é que a história se inverteu. Todos nós começamos e aprendemos muito com a propaganda. Tivemos a oportunidade de trabalhar lá fora, experimentar novas tecnologias, e amadurecer como realizadores, produtores, diretores e técnicos por meio da propaganda, porque ela dava condições financeiras, não só pessoal, no sentido de você poder se aperfeiçoar na carreira e ganhar dinheiro, mas de ter um negócio. A propaganda permitia investir em equipamentos, ter uma produtora, formar gente. Então eu acho que esse “contágio Meirelles” é algo que veio incubado em toda essa geração. Mas houve também o caminho inverso em termos de mercado. Antes, os subsídios da Embrafilme bancavam a produção. Isso acabou e o cinema só renasceu quando descobriu o mercado” (FLÁVIA MORAES apud YVES, 2009).

Na sequência eu discuto as principais diferenças entre os filmes da Retomada e os filmes do período do Cinema Novo.

### **3.2 O debate da Retomada com o movimento do Cinema Novo**

As diferenças dos filmes da Retomada para gerações anteriores não estão apenas no cuidado técnico, mas também nas ambições de cada ciclo. Este período ficou marcado pela diversidade das produções, englobando desde filmes muito experimentais aos outros mais convencionais, uma característica singular entre os outros ciclos. Aliado a isto, já não pairava sob os cineastas o peso da censura que era imposta durante o período da ditadura militar no Brasil. Isto possibilitou que os temas abordados nos filmes fossem bastante variados e tratassem desde reconstruções históricas, questões políticas e sociais, o interior do Brasil, movimentos sociais, comédias de puro entretenimento, entre outros assuntos.

Na Retomada não há um pensamento, manifesto ou proposta política concreta que permeia sobre os modos de se estabelecer uma representação do Brasil, os filmes não têm como pretensão explícita uma movimentação e incitação do público, assim como fazia o Cinema Novo. Assim, esta fase não se assumiu como um movimento propriamente dito, ela se caracterizou pelo conjunto das obras lançadas em um espaço de tempo e não pela relação política, social e cultural entre elas.

E, deve-se mencionar o desaparecimento na década de 1990 de uma cinematografia de amplo apelo popular, como a chanchada nos anos 1940 e 1950, como os filmes de Mazzaroppi ou ainda os filmes eróticos dos anos 1970. Uma das poucas tentativas nessa



direção foi **Cinderela baiana** (Conrado Sanchez, 1988), que obteve inexpressiva repercussão de público nas salas de exibição.

Assim, como mostra Eduardo (2005, p. 43), houve uma limpeza de imagem e de pudor em matérias de erotismo e sensualidade, com uma busca por um padrão internacional e a aceitação moral do público, tornando os filmes da Retomada mais acessíveis do que os filmes da geração no cinema novo.

Como afirma Oricchio (2003, p. 32):

“Boa parte do cinema produzido no Brasil durante esses anos levou em conta as condições do País. Bem ou mal, debruçou-se sobre temas como o abismo de classes que compõe o perfil da sociedade brasileira, tentou compreender a história do País e examinou os impasses da modernidade na estrutura das grandes cidades. Foi ao sertão e às favelas e reinterpreto esses espaços privilegiados de reflexão do cinema nacional, outrora cenário de obras como *Vidas Secas*, *Os fuzis*, *Deus e o diabo na Terra do Sol*, *Cinco vezes favela*, *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*.”

Temáticas sociais sempre fizeram parte do cinema brasileiro. O cinema brasileiro, em suas fases mais expressivas, sempre refletiu sobre o próprio país e os conflitos que fundaram a sua história e ocasionaram os quadros sociais, econômicos e culturais do presente. Ao revisitar temáticas sociais delicadas para sociedade brasileira escancarando aspectos do subdesenvolvimento do país e da violência urbana, todo um conjunto de filmes deste gênero contribuiu para problematizar a realidade brasileira e para despertar debates.

Neste sentido, o cinema realizado no Brasil ao longo da fase da Retomada seguiu essa premissa e resgatou o interesse do cinema brasileiro por problemáticas sociais locais e nacionais e promoveram um constante diálogo com o movimento do Cinema Novo, realizado entre 1960 a 1971, marcado pelas importantes obras de Cacá Diegues, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Rogério Sganzerla, Ruy Guerra, Olney São Paulo e Paulo César Saracen e outros cineastas de grande expressão (NAGIB, 2006, p. 61).

O Cinema Novo surgiu como proposta de renovação estética ao cinema produzido no Brasil dos anos 1940/1950 pelas companhias Atlântida e Vera Cruz. Considerado o período mais denso da produção crítica e teórica do cinema brasileiro. Consistiu em um movimento artístico e cultural que pretendeu a criação de um cinema nacional, anti-hollywoodiano, que alicerçasse suas bases sobre a cultura popular.

Assim, seus cineastas questionavam a dependência do mercado brasileiro perante os filmes americanos, a submissão dos cineastas no Brasil quanto à linguagem hegemônica de Hollywood e lutaram para que o cinema nacional se tornasse uma das expressões da cultura brasileira. Nas condições vivenciadas naquele momento, entendiam que era preciso que o filme brasileiro ocupasse o lugar do produto estrangeiro, embora não fizesse o mesmo modelo de cinema (XAVIER, 1983, p. 64).

O desejo do movimento era a criação de um *novo* cinema brasileiro, que fosse esteticamente original, que consolidasse um perfil próprio do cinema feito no Brasil no panorama internacional, e que tivesse como intuito a reflexão sobre os problemas peculiares ao Brasil e mesmo da América Latina como o subdesenvolvimento, o abuso do poder, as grandes desigualdades sociais, o autoritarismo, o papel da religião, a luta pela democracia e, juntamente, a todas essas questões, o papel do intelectual e do artista nesse contexto. Com suas ações, os cineastas do Cinema Novo procuraram contrapor com novas ideias os valores estéticos de uma cultura cinematográfica dominada por interesses industriais e as experiências cinematográficas brasileiras anteriores. Com o bordão “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, jovens cineastas buscaram filmar a precária realidade social do povo brasileiro, demonstrando a vivência, a história, a tragédia, a lenda, a musicalidade e a religiosidade como expressão legítima da identidade brasileira (GONÇALVES, 2011, p. 62).

Para corroborar a ação do movimento, Glauber Rocha, principal teórico do grupo, escreveu o importante texto **A estética da fome** (1965), em que realiza um amplo debate a respeito de como deveria se realizar a libertação dos povos colonizados. Como Bentes (2007, p. 243) observou, nesse texto, Glauber Rocha fazia uma torção radical. Abandonava o discurso político-sociológico corrente na década de 1960 e 1970 de “denúncia” e “vitimização” diante da pobreza, para dar um sentido afirmativo e transformador para os fenômenos ligados à fome, à pobreza e à miséria latinoamericanas. Buscando reverter “forças autodestrutivas máximas” num impulso criador, mítico e onírico.

Em um trecho do texto **A estética da fome** (1965), Glauber Rocha afirma que:

“(...) Eis – fundamentalmente – a situação das Artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizam problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da Arte mas contaminam o terreno geral do político. Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo, e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista. (...) A fome latina, por isto, não é somente um

sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (...) Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência (...)” (ROCHA, 1965, p. 165-167).

Esta “fome” a qual Glauber Rocha se refere está presente nas formas dos filmes realizados pelo Cinema Novo, que prezou em produzir um novo estilo de cinema que redefiniria a relação do cineasta brasileiro com a carência de recursos, invertendo posições ante as exigências materiais e as convenções das linguagens estabelecidas pelo cinema industrial americano (XAVIER, 1983, p. 82-87).

Neste ponto, a carência, conforme mostra Xavier (1983, p. 9), deixa de ser um obstáculo e assume-se como um elemento constituinte da obra, informando sua estrutura e de onde retira sua força de expressão, no entanto, evitando a simples constatação passiva “somos subdesenvolvidos”. Assim, Glauber Rocha com a estética da fome ressignifica os problemas históricos do cinema brasileiro e faz da fraqueza a força do movimento no Cinema Novo. Em outro momento do texto, Glauber Rocha afirma que:

“O comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo” (ROCHA, 1965, p. 168).

Assim, Xavier (1983, p. 82-87) mostra que para essa cinematografia a cultura popular brasileira deveria se tornar uma frente de resistência, ainda que inconsciente, ao imperialismo cultural e econômico. Deste modo, os seus elementos deveriam ser apropriados criticamente pelo “novo” cinema brasileiro, no sentido da criação de uma nova linguagem, que expressasse a “consciência em relação direta com a construção das condições revolucionárias”.

Com um viés mais crítico e analítico do que o cinema produzido anteriormente no Brasil, os cinemanovistas, viam o *cinema de autor*<sup>42</sup> como a alternativa capaz de estabelecer um discurso cinematográfico condizente com o novo panorama político do país, a ditadura militar brasileira que havia sido imposta em 1964 e durou até 1985, em que a repressão era constante e as liberdades individuais foram suprimidas. Neste período, para o cinema brasileiro, a cultura popular deixou de ser apenas acessória e passou a fazer parte da estrutura dos filmes, buscava se realizar aqui, um cinema que incorporasse novas formas de linguagem em um diálogo constante com o Neo Realismo Italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, renovando as questões estéticas e culturais do Brasil, com o objetivo de que os filmes levassem às telas, as realidades sociais brasileiras e suas características regionais (GONÇALVEZ, 2011, p. 62-65).

Fazia parte da proposta estética e ética do Cinema Novo tornar o filme não somente arte, mas também um manifesto. Segundo Glauber Rocha (1965, p. 170):

“Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração”.

Mas, algo caro no pensamento de Glauber Rocha foi apontar que o povo não seria capaz de sozinho produzir sua própria “libertação”, os intelectuais seriam agentes dessa operação. Para tanto, os cinemanovistas utilizaram uma linguagem carregada de alegorias, metáforas, símbolos, sobre os quadros sociais brasileiros. Porém, esta linguagem mais intelectualizada acabava por vezes por afastar boa parte do público, acostumado com a linguagem mais dinâmica do cinema americano. O que acabava por gerar uma contradição, uma vez que os cineastas do cinema novo inicialmente acreditavam que era através de seus filmes e ações políticas que estavam trabalhando para promover a consciência social dos estratos mais baixos da sociedade.

---

<sup>42</sup> Cinema de autor ou cinema autoral é um tipo de produção cinematográfica na qual o diretor é visto como a principal força criativa na realização de um filme. As teorias e práticas do cinema autoral emergiram no cinema francês no final dos anos 1940, a partir dos pensamentos de André Bazin e Alexandre Astruc. Uma das primeiras manifestações dessa então nova forma de ver a sétima arte resultou no movimento da *Nouvelle Vague* e foi difundida pela revista *Cahiers du Cinéma*. Antes de produzirem seus filmes autorais, cineastas como Jean-Luc Goddard e François Truffaut deram importantes contribuições no desenvolvimento da teoria do cinema de autor. O fundamento principal dessa teoria é que o diretor, por ter uma visão global do áudio e imagens do filme, deve ser considerado mais o autor da película do que o roteirista, assim, são as tomadas de câmera, a iluminação, a duração da cena e todos os outros elementos decididos pelo diretor que definirão os significados expressos pelo filme, mais até do que o próprio roteiro.

No entanto, a decepção e desilusão com os rumos destes pensamentos aliado com a forte repressão da ditadura militar brasileira vivida no momento, foram enormes. Gradativamente, o Cinema Novo foi perdendo força e esta desilusão ficou expressa no filme **Terra em transe** (Glauber Rocha, 1967) que realiza uma problematização da história do Brasil no período 1960-66, metaforizando e fazendo um balanço do período através dos protagonistas do filme que representam as diversas tendências políticas presentes no Brasil no contexto.

Embora o Cinema Novo tenha desaparecido na década de 1970, foi um movimento tão intenso que seus reflexos são ainda sentidos no cinema brasileiro contemporâneo (XAVIER, 2006a, p. 36).

Em relação ao período, o cineasta Cacá Diegues afirmou que: “Nossos filmes não foram capazes de transformar a realidade, mas foram muito bem sucedidos no jeito de fazer o público entender o Brasil e o mundo de outra maneira” (DIEGUES, 2014, s/p).

Segundo Xavier (2006b, p. 59-63), na Retomada tanto o cinema documentário como o ficcional se direcionaram na vertente de rejeitar a “estética da fome”, o que resultou em um cinema ambivalente e sem as ambições políticas do Cinema Novo. Assim, ao abordar as conjunturas anômalas urbanas, vêm com desdém ou cinismo qualquer perspectiva de mudança baseada no dirigismo cultural ou ideológico. Assim, o autor mostrou que os filmes do período não praticaram denúncias pautadas, mas experiências de impasse, suspensão de orientações pragmáticas ou estetização da existência. Devido a esta nova abordagem, esta fase inicialmente recebeu duras ressalvas de diversos críticos, pesquisadores e mesmo do público devido à falta de “objetividade” nos filmes, ou seja, o autor entende que o a Retomada enfrentou o esgotamento da retórica da denúncia e da convocação militante para a ação. Assim, essas novas linguagens e perspectivas trazidas pelos cineastas da Retomada foram construídas ao longo do tempo e neste percurso precisaram se aperfeiçoar e ouvir críticas dos mais variados tons de diversas áreas.

Na Retomada, as temáticas tenderam a ficar mais particularizadas. A oposição entre desenvolvimento e subdesenvolvimento foi substituída pela oposição entre condomínio e segregação. Em vez das contradições entre a casa e a rua, o campo e a cidade, o espaço privado e o espaço público, surge um universo composto por prisões, lixões, edifícios e instituições totais (XAVIER, 2000, p. 83).

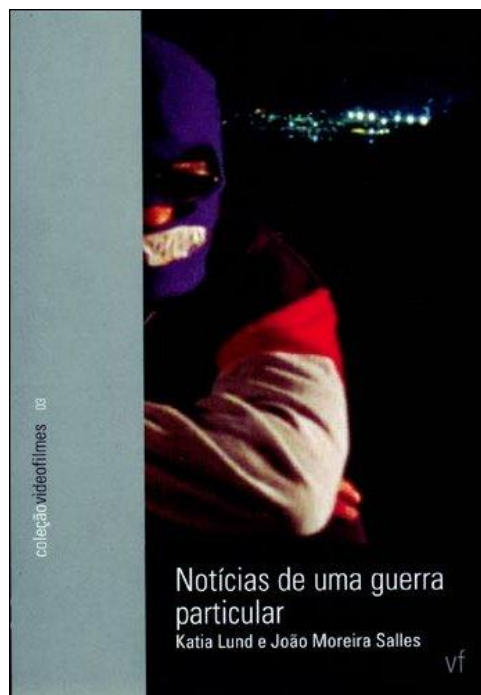
Em grande parte dos filmes, foi contextualizado, com maior ou menor eficiência as conseqüências das desigualdades sociais brasileiras através da representação do cotidiano de

moradores de bairros periféricos, de desempregados, de dependentes químicos, a realidade do sertão, das favelas e das periferias que cercam as grandes cidades, tiveram grande destaque. Um forte motivo para a transferência do lugar de reflexão sobre a pobreza e a violência no sertão para as periferias urbanas no cinema é que a partir das décadas de 1980 o homem camponês passou a ser uma minoria e as grandes injustiças sociais passaram a ter como cenário as cidades. Milhares de pessoas deixam o campo para morar nos centros, em sub-habitações, com baixíssima qualidade de vida e agravando mais ainda a situação miserável nas periferias e favelas que já existiam em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, entre outras (BENTES, 2007, p. 245-247).

E foi neste ponto que a temática da pobreza e violência urbana ganhou espaço notoriedade no interior de várias narrativas do período, ainda que não fosse uma novidade dentro da prática cinematográfica brasileira. Como exemplos de filmes de gerações anteriores que abordaram favelas, podemos citar **Favela dos meus amores** (Humberto Mauro, 1935). **Rio 40 Graus** (Nelson Pereira dos Santos, 1955), **Cinco Vezes Favela** (1962), dirigido por cinco diretores iniciantes, e **Orfeu do Carnaval** (Marcel Camus, 1959).

Como mostra Hamburger (2007, p. 114), embora esses temas já tivessem sendo encenados pelo cinema brasileiro desde os anos 1950, no período, a violência e a pobreza foram tematizadas em diferentes contextos. Para o Cinema Novo a violência teve um sentido existencial, numa tentativa de legitimação das causas populares diante da opressão, e foi marcadamente mais simbólica do que explícita.

Já no cinema da Retomada, a violência recebe um tratamento mais literal, cruel e documental. Dentro da primeira fase do período, foram J. M. Salles e Kátia Lund com **Notícias de uma guerra particular** (1999) os cineastas que iniciaram este debate, que já estava em alta na literatura com o livro **Cidade de Deus** (Paulo Lins, 1997), que posteriormente virou filme (HAMBURGER, 2007, p. 114).



**Figura 20** - Capa do DVD do filme **Notícias de uma guerra particular** (1999). Logo nesta capa, podemos perceber um pouco da estética que o filme buscar mostrar. A pessoa retratada na imagem é o traficante Adriano que ao longo do filme comenta diversas vezes sobre como ocorre o enfrentamento com a polícia e as relações de ajuda e coerção entre os moradores do morro Santa Marta

**Notícias de uma guerra particular** (1999) é um amplo e contundente retrato da violência no Rio de Janeiro e chamou atenção pela naturalidade dos depoimentos de policiais, traficantes e moradores da comunidade expondo elementos da violência cotidiana na qual estão inseridos, buscando articular uma discussão a este respeito por perspectivas de certa forma obscurecidas pelo poder e não raro tratada superficialmente pela grande mídia (HAMBURGER, 2005, p. 115-116).

Sobre o tema, o escritor Paulo Lins, que é entrevistado em vários momentos no filme, em um de seus depoimentos explica que o tráfico de drogas existia no Brasil desde a década de 1950, porém, somente mais tarde que ele passará a ser colocado como um problema pela mídia. Em um trecho de seu depoimento dele no filme, ele afirma que:

“Sempre morreu gente na favela e não saía na imprensa. Às vezes ia lá, o rabecão pegava e era coisa normal. Só que se dava só no espaço da favela, não chegava aqui, não atravessava o túnel. A violência não atravessava o túnel. A imprensa, a mídia descobriu a violência quando ela saiu da favela, quando ela pegou, começou seqüestro, essas coisas, o comando vermelho, o tráfico de drogas, a bala perdida... Só depois” (NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR, 1999).

Segundo Bentes (2007, p. 244) vários filmes da Retomada usaram imagens da miséria como um diferencial para incrementar sua própria imagem como um elemento típico dos grandes centros e original. Segundo a autora, isto era entendido como um modo eficiente pelo qual se dava visibilidade à pobreza e a problemas sociais sem usar um discurso político tradicional.

**Notícias de uma guerra particular** (1999) utiliza de muitos dos recursos do jornalismo televisivo, até por isto o uso da “notícias” no título. Sua narrativa reconstitui junto aos envolvidos no processo, como a violência e o tráfico de drogas alcançaram os quadros alarmantes que são anunciados logo no início do mesmo. Ao proporcionar um debate entre esses três grupos, o título busca um ideal neutralidade e imparcialidade. Logo, a novidade lingüística trazida pelo filme foi justamente não impor uma visão centralizada, mas sim, buscar entender e dar voz para os três grupos envolvidos na guerra do tráfico: a polícia, o morador e o traficante. Inaugurou-se uma postura que buscava compreender as realidades sociais brasileiras pela voz das pessoas tratadas nos filmes e não tendo mais uma postura de se falar por elas.

Assim, a narrativa é toda transmitida a partir de temas e perguntas que os entrevistadores elaboraram anteriormente para os entrevistados seguido da apresentação de estatísticas oficiais sobre o quadro de violência e tráfico na região. Somado a isto, são mostradas imagens de ações de policiais na comunidade, de traficantes passeando armados no meio de pessoas comuns, cenas dos armamentos dos dois lados (polícia e bandidos), entre outras representações. O documentário denuncia e problematiza as desigualdades sociais em que se encontra a população do Rio de Janeiro sugerindo que o poder público, ao invés de procurar soluções para combater a violência, busca com suas ações, calar com a força esse problema, prolongando uma guerra que se intensifica a todo instante e que não terá qualquer vencedor no final.

O filme sugere ainda que os políticos, ligados diretamente à máquina da burocrática do Estado, funcionavam mais como um obstáculo do que promotores de qualquer política de mudança social ou econômica daquela região. Devido a todos estes fatos relatados, o medo é problematizado como algo onipresente para os moradores. Entretanto, algo inovador a época, foi que a narrativa mostrou que os moradores não defendiam os traficantes, porém, temiam por represálias, assim, procuravam fazer “vistas grossas” ao que ocorria. Mas, os moradores igualmente também não possuíam qualquer confiança na polícia, segundo o depoimento de



uma moradora chamada Janete, isto ocorria porque quando a mesma subia nos morros não era com a intenção de negociar e sim de reprimir tanto os traficantes quanto os moradores.

Em outro momento, esta moradora Janete afirma que por esta repressão, o advento do tráfico chegou mesmo a “ajudar” os moradores, porque a partir deles os policiais nessas operações passaram a agir com mais “cautela” com medo de serem surpreendidos, porque os traficantes, segundo ela, teriam um “espírito suicida”. Segundo suas palavras, “eles não querem saber se vão morrer ou se vão matar”, assim, os traficantes almejam defender a comunidade mesmo que isto custe suas vidas.

A moradora Janete em outro momento afirma também que o tráfico em muitas ocasiões substitui o papel do Estado na região, tendo muitas vezes um papel assistencialista como uma forma de agregar alguma legitimidade a sua atuação. A moradora em uma fala posteriormente confirmada por um traficante chamado Adriano observa que a comunidade quando precisam de remédios, alimentos, materiais escolares ou de construção e não tem como pagar, os moradores pedem a alguém do tráfico e eles providenciam a sua família. Porém, o lado negativo do tráfico fica em evidência segundo Janete, corresponde ao fato de que quando os traficantes tem que cobrar uma dívida de alguma pessoa, eles não agem na forma da lei, e sim com a violência.

O filme todo editado em um tom de urgência e desamparo e, conforme vai caminhando para o final, sua narrativa vai assumindo um perfil cada vez mais pessimista. Ao final, o clima é de completa decepção perante o “caos” da realidade. A impressão é a de que policiais estão exaustos, os traficantes marcados para morrer com menos de vinte anos, e os moradores, acuados no interior de uma guerra interminável. A única classe mais confortável é a dos próprios realizadores, que se mantém distante do ocorrido e apenas noticiam o problema, sem em nenhum momento se posicionar ou intervir sobre o mesmo, quanto mais propor soluções ao mesmo.

As cenas finais resumem a conclusão da narrativa mostrando que inexiste solução para o problema. Na última cena, após mostrarem os enterros de um policial militar e um traficante, vai surgindo inúmeros nomes de vítimas da violência causada pelo tráfico de drogas, com a tela escurecendo no final, deixando ao público a reflexão sobre os dados e depoimentos trazidos pela narrativa.



**Figura 21** - Reprodução de uma cena do final do filme **Notícias de uma guerra particular** (1999), onde é mostrado uma série de nomes de vítimas da guerra do tráfico de drogas no Rio de Janeiro.

O impacto de **Notícias de uma guerra particular** (1999) foi bastante significativo. J. M. Salles embora não tenha feito outros filmes abordando esta temática da violência, a partir deste título, o assunto tornou-se uma das tônicas nas filmagens de diversos projetos da Retomada como **Ônibus 174** (José Padilha, 2002), **Carandiru** (Hector Babenco, 2003), **Falcão - Meninos do Tráfico** (Mv Bill e Celso Athayde, 2006), **Tropa de Elite** (José Padilha, 2007) e, principalmente, **Cidade de Deus** (Fernando Meirelles, 2002) que trataremos a seguir.

**Cidade de Deus** (2002) foi baseado no livro homônimo **Cidade de Deus** (Paulo Lins, 1997), que é baseado em fatos reais. No livro, a Cidade de Deus, onde viveu Paulo Lins no período de 1986 a 1993, é uma favela do Rio de Janeiro e um local marcado por várias histórias e violência. Na narrativa, o autor demonstra a forma como este espaço foi ocupado enfatizando como o ambiente cria nas pessoas uma tendência à violência. A tese é que a ambição por dinheiro e o desejo de ter uma vida mais confortável e tranquila, foram os motivos que incentivaram o surgimento de quadrilhas e pequenos assaltos.

A adaptação deste livro para o cinema não focou o narcotráfico ou o crime, mas sim a vida dos moradores em meio ao desenvolvimento da violência. Embora com muitas diferenças, as tramas do livro e do filme se complementam. A partir da história do jovem negro Buscapé, fotógrafo do Jornal do Brasil e morador da Cidade de Deus, o filme narra a evolução desta favela do Rio de Janeiro. A narrativa foi dividida em três partes. A primeira, situada no fim dos anos 1960, mostra os primeiros anos de existência desse conjunto habitacional, para onde se mudam duas crianças, Buscapé e Dadinho. A segunda parte do filme se passa nos anos 1970. Buscapé continua seus estudos e arruma um emprego num supermercado. Ainda assim, vive na tênue linha que divide a vida “de otário” da vida no crime. Enquanto isso, Dadinho torna-se um pequeno líder de gangue com grandes ambições. Em pouco tempo, Dadinho torna-se o bandido mais perigoso e temido do local. Recebe um novo apelido, Zé Pequeno, e expande seu negócio. A terceira parte, situada no começo dos anos 1980, mostra como Zé Pequeno se transforma em um dos traficantes mais poderosos do Rio de Janeiro, protegido por um exército armado de crianças e adolescentes entre 11 e 18 anos.

O filme faz uma representação da crueldade da vida nas favelas de forma bastante intensa, apresentando as dificuldades sociais, a ausência do Estado e, principalmente, a violência, que decorre da falta de amparo ao qual estão submetidas as pessoas que ali habitam. O filme conta com várias cenas fortes abordando a criminalidade e a guerra urbana, sugerindo que crianças e jovens devido ao desamparo social ao qual estão submetidos dentro da sociedade, acabam por se sentirem orgulhosas ao se adentrarem ao tráfico de drogas e cometer crimes, porque assim, adquirem um mínimo de respeito que fora deste bando não possuem. Estas premissas são claramente observadas na trajetória do personagem de Zé Pequeno, que desde criança já adquire uma personalidade fria e bárbara, que piora conforme se torna adulto e líder de uma gangue.

Tanto em **Cidade de Deus** (2002) quanto **Notícias de uma guerra particular** (1999) é pela perspectiva do consumo que os filmes mostram as pistas para a compreensão da exclusão social e da violência ao qual é submetida a população da periferia. Basicamente, quem não pode adquirir mercadorias, serviços e educação, é relegado para as periferias sociais. Nos dois filmes, o tráfico é tratado como um comércio, um rentável, porém perigoso negócio, que pode proporcionar a jovens carentes recursos e bens que pelas vias legais a sociedade lhes nega ou dificulta. Simbolicamente, sair dos limites da comunidade é ser reconhecido enquanto “gente” ou cidadão.

Este processo de abandono do indivíduo para além de outras barreiras sociais tende a reproduzir a violência, uma vez que este se vê incapacitado de adaptar-se ou acompanhar os padrões sociais. Assim, o anseio de Zé Pequeno é o mesmo do traficante Adriano, a partir do tráfico, ter condições para poder comprar carros, roupas e sapatos e assim conquistar um maior respeito social. Mas, **Cidade de Deus** (2002) também reforça os papéis sociais conferidos aos jovens da periferia, no sentido de apresentar uma trama que ratifica a falta de opção para estas pessoas carentes frente a sua realidade. Somente o personagem Buscapé possui um destino diferente, tendo conseguido no final ir trabalhar em um jornal, no entanto, é irônico ressaltar que o mesmo só consegue a posição porque tem entrada na periferia e assim consegue fotografar com exclusividade esta própria violência.

**Cidade de Deus** (2002) foi um sucesso tanto por sua rica temática, mas também pela dramaticidade visual e auditiva. As cenas, principalmente as de ação e violência, são rápidas, impactantes, tais como propagandas ou videocliques, sendo clara a influência do aprendizado da publicidade em sua produção. Neste como vários outros trabalhos da Retomada, foi grande a influência do cinema do cineasta norte americano Quentin Tarantino, nos títulos. Assim, o uso em larga escala de cenas de ação e violência explícita presente em filmes como **Cães de Aluguel** (1992) e **Pulp Fiction** (1995), foram constantes.

Nas palavras de Bentes (2002, p. 3), o propósito estético e ético que o Cinema Novo criara para tratar dos dramas da pobreza estaria na Retomada:

“sendo deslocado pela incorporação dos temas locais (tráfico, favelas, sertão) a uma estética transnacional: a linguagem pós MTV, um novo realismo e brutalismo latino-americano, que tem como base altas doses de adrenalina, reações por segundo criadas pela montagem, imersão total nas imagens. Ou seja, as bases do prazer e da eficácia do filme norte-americano de ação onde a violência e seus estímulos sensoriais são quase da ordem do alucinatório, um gozo imperativo e soberano em ver, infligir e sofrer a violência”. (BENTES, 2002, p. 3)

Neste mesmo sentido, mas em outro artigo, Bentes (2007, p. 249) mostrou que com poucas exceções, a maioria dos filmes não relaciona nem a violência e nem a pobreza com as elites, a cultura empresarial, os banqueiros, os comerciantes, a classe média e apontava para um tema recorrente: o espetáculo do extermínio dos pobres se matando entre si. E, Por vezes a violência e o tráfico foram representados como fenômenos circunscritos às favelas e não a sociedade como um todo. E, somado a isto, foram raros os discursos de superação dessas condições sociais no cinema da Retomada.

A proposta dos filmes era produzir reflexões sobre o tema abordado. Mas, por vezes estas abordagens limitavam a reflexão política acerca das causas da violência, existindo uma simples contemplação do fato encenado, mesmo que essa realidade tenha sido tratada com intenso realismo. E, em algumas produções, não se percebe por parte dos cineastas um comprometimento com as realidades e pessoas que estavam almejando filmar ou representar passando ao expectador um grande sentimento de distanciamento destes profissionais das realidades que os filmes abordam e mesmo uma ideia de que seriam naturais e imutáveis estes quadros.

Assim, a intimidade das produtoras com as novas tecnologias digitais, com a programação de televisão e com o mercado publicitário suscitaram críticas a uma pretensa *cosmética da fome*, na qual miséria e violência seriam espetacularizadas para apenas entreter e por isto, aparecem de forma folclorizadas, paternalistas, conformistas e piegas para não chocar o público com a complexidade, historicidade e dificuldade dos temas. O problemático era que essa visibilidade midiática não implicava uma real intervenção no estado de pobreza, que se tornava o centro de um discurso humanista e midiático que transformava a denúncia em uma banalidade (BENTES, 2007, p. 249-250).

Um filme representativo destas críticas foi **Orfeu** (Cacá Diegues, 1999), que reforça os estereótipos das populações das favelas do Rio de Janeiro como indivíduos suburbanos, subempregados, mas ainda assim de alguma forma “felizes”. Assim, a obra se esquia de estabelecer uma crítica a respeito dos estigmas cotidianos e das degradantes condições de vida das pessoas daquela comunidade, trata a favela como pano de fundo ou cenário somente.

Nas palavras de Oricchio (2003, p. 151):

“Então, de um lado há a representação idílica dos morros. Lugar onde se é irresponsavelmente feliz, onde se ama e se samba pouco importando que as pessoas estejam doentes ou morrendo de fome. O antecessor de Cacá, o Orfeu de Marcel Camus, é o mais significativo emblema desse tipo de atitude (...). De outro, há a representação que a esquerda tradicional faz do morro, imerso em profunda ignorância, ocupando-se em tarefas menores, em lugar de, disciplinadamente, revoltar-se e organizar-se e fazer a revolução. Com sua nova versão de Orfeu, Cacá Diegues tentou juntar as duas pontas dessa contradição e fazê-la interagir em equilíbrio instável, que é o que ocorre no país concreto”.

Deste modo, **Orfeu** (1999) representa uma síntese de todo um conjunto de filmes em que se propunha problematizar tragédias sociais brasileiras utilizando-se de favelas e bairros de periferia como cenários, no entanto, retirando destes, vários dos conflitos cotidianos que as

pessoas destas comunidades lidam diariamente, tangenciando debates que, deveriam ser pontuados direta ou indiretamente, nas narrativas de vários filmes, principalmente na primeira fase da Retomada.

### **3.3 A ascensão dos documentários na Retomada**

A repercussão que tiveram os filmes documentários foi um dos fenômenos que mais chamaram atenção na primeira e segunda fase da Retomada. Como mostra Ottone (2007, p. 289), os documentários na Retomada foram considerados uma vanguarda no interior da produção audiovisual brasileira. No Brasil, nos anos 1990, o documentário retomou sua importância histórica, principalmente, pelo surgimento de novas tendências narrativas para o gênero, pela ampliação de espaços de exibição e, muito da retomada do documentário é resultado das novas tecnologias, principalmente da tecnologia digital, que provocaram mudanças substanciais na maneira como as situações eram representadas e editadas. O avanço da tecnologia possibilitou uma melhor montagem das cenas, da fotografia, dos formatos dos filmes e, conseqüentemente, da qualidade das produções como um todo.

O aparecimento de equipamentos, leves e de fácil manipulação, permitiram um custo mais baixo de produção e de pós-produção e a entrada de pessoas de diversas áreas no campo. Isto possibilitou o aumento da produção desse gênero e um aprimoramento das estruturas narrativas como um todo. Ligado a isto, houve também uma abertura às fontes de pesquisa utilizadas para a confecção dos filmes. Deste modo, diversos materiais foram utilizados, desde fotografias, imagens de arquivos, reportagens de televisão, entrevistas, documentos históricos, entre outros mecanismos que garantiram aos filmes uma maior legitimidade teórica nas produções.

Além disso, a expansão da televisão a cabo no Brasil abriu todo um novo mercado para produtoras pequenas e médias. Os canais a cabo tradicionalmente são mais flexíveis quanto a sua programação e veiculam mais produções independentes do que as redes de televisão aberta. Canais como Discovery Channel, People and Arts, Animal Planet, National Geographic, GNT, Multishow e TV Brasil, veicularam e financiaram diversas produções no período.

Por fim, outro fator foi determinante para a produção cinematográfica foi o auxílio governamental. Esses incentivos permitiram a criação de diversos programas de incentivos

como DOCTV e Revelando os Brasis do Ministério da Cultura e a criação de vários festivais de cinema espalhados pelo país, sendo que alguns deles especializados apenas em documentários como o É Tudo Verdade<sup>43</sup> e o Festival Etnodoc<sup>44</sup>.

Assim, houve todo um processo de reinvenção do documentário brasileiro, que buscou abordar temas diversos, trabalhar com novas metodologias e apostou na difusão diversificada (televisão, cinema, festivais, cineclubes), alcançando um número maior de pessoas tornando-se um gênero cultuado.

Em síntese, pode-se afirmar que os documentários brasileiros do período da Retomada, resgataram uma disposição que já existia no cinema dos anos 1960, testemunharam o esforço de criar formas de composição cinematográfica diretamente inspiradas na realidade. Estes exprimiram uma reflexão a partir do cotidiano para interrogar contemporaneamente, o objeto e o modo de observá-lo.

O cinema documentário desde sua origem sempre teve uma maior liberdade para experimentação de linguagens e metodologias que o cinema de ficção. Enquanto os documentários além de serem mais baratos e financiados por editais e instituições de fomento, não possuindo compromisso com lucro, os filmes de ficção são, geralmente, produções caras de grandes estúdios e realizadas visando à obtenção de generosos lucros<sup>45</sup>. Por isto, os documentários são vistos como o campo do cinema onde as experimentações e inovações de linguagem e metodologia são mais frequentes, posteriormente, servindo, como referência para os filmes de ficção.

Os documentários foram muito importantes no período da Retomada, ainda que representasse uma fatia muito pequena do público, somente 2% do total de ingressos vendidos. Muitos dos diretores que apareceram ou reapareceram neste arco de tempo, dedicaram-se ao gênero, alternando-o com a direção de obras de ficção. De filmes diferentes emergiram um aspecto comum: a presença forte dos autores que mantiveram as obras longe

---

<sup>43</sup> É Tudo Verdade é um festival anual de cinema documentário criado em 1996 pelo crítico Amir Labaki e é hoje considerado o mais importante evento dedicado exclusivamente à produção não-ficcional na América Latina.

<sup>44</sup> O Etnodoc é um festival bienal organizado pela Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro (ACAMUFEC), em parceria com o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), do Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), com patrocínio da empresa Petrobras, que destina-se a apoiar 15 projetos inéditos de documentários etnográficos, de média duração, voltados para exibição em redes públicas de televisão. Busca-se, desta forma, ampliar as ações voltadas para a valorização e promoção dessa dimensão do patrimônio cultural, assim como estimular iniciativas voltadas para a melhoria das condições de transmissão, produção e reprodução dos bens culturais que compõem esse universo.

<sup>45</sup> Embora sejam raros, existem filmes documentários que geraram bons lucros aos produtores, os filmes do documentarista norte americano Michael Moore talvez sejam o melhor exemplo disso.

das objetividades aparentes, distantes e didáticas, das reportagens e dos programas jornalísticos de televisão (OTTONE, 2007, p. 291).

Na cinematografia brasileira, o documentário embora seja menos conhecido que o filme ficcional, sempre participou de forma ativa tendo papel significativo dentro do setor. O documentário, juntamente com o cinema ficcional de curta-metragem, frequentemente, teve o papel de escola para cineastas iniciantes. Porém, podemos encontrar grandes diretores brasileiros que se especializaram no gênero ou que continuaram o produziram, mesmo depois de consagrados, como o pioneiro Humberto Mauro, nas décadas de 1930 e 1940, e posteriormente, Eduardo Coutinho, Geraldo Sarno, Vladimir de Carvalho, Leon Hirzman, João Batista de Andrade e nos anos 1990, além de J. M. Salles, o período teve grandes documentaristas como Marcelo Masagão, José Padilha, Kiko Goifman, entre outros.

Porém, ainda que tenham tido grande inserção no mercado cinematográfico brasileiro, os documentários ainda permanecem significativamente desconhecidos, já que as atenções do público, de uma forma geral, comumente estão voltadas para os lançamentos dos longas-metragens, principalmente para aqueles que vêm acompanhados de uma intensa campanha de *marketing* publicitário. Pode-se dizer, no entanto, que, mesmo à margem da preferência desse público, a produção de documentários cresceu muito nos últimos anos se colocando como um amplo território ainda a ser explorado por críticos e estudiosos.

O próprio J. M. Salles tem consciência deste fato e em uma entrevista ao site UOL onde afirmou que: “O mundo não tem o hábito de assistir documentários. Seremos sempre um gênero não menor, mas para menos pessoas. Como diz Coutinho, nada de errado de ficar à margem. O esforço é que essa margem não se transforme em gueto” (SALLES, 2008).

Ao longo de sua trajetória de mais de cem anos, o cinema enquanto componente histórico e social, transformou-se e acompanhou a realidade social na qual estava inserido. Neste sentido, seu foco e os objetivos se modificaram, bem como as discussões a respeito das suas funções na sociedade. O cinema é reflexo do seu tempo e da sociedade que o produziu e por isso mesmo, expressa os condicionamentos sociais de sua época (TURNER, 1997, p. 48).

Neste sentido, Nichols (2005, p. 22) afirma que para compreender este percurso da construção da linguagem cinematográfica no campo do documentário é preciso considerar que o que hoje se entende por *documentário* é resultante das diversas tentativas de inúmeros pesquisadores, cineastas e público em determinar uma narrativa coerente com começo, meio e fim, para esse gênero cinematográfico.



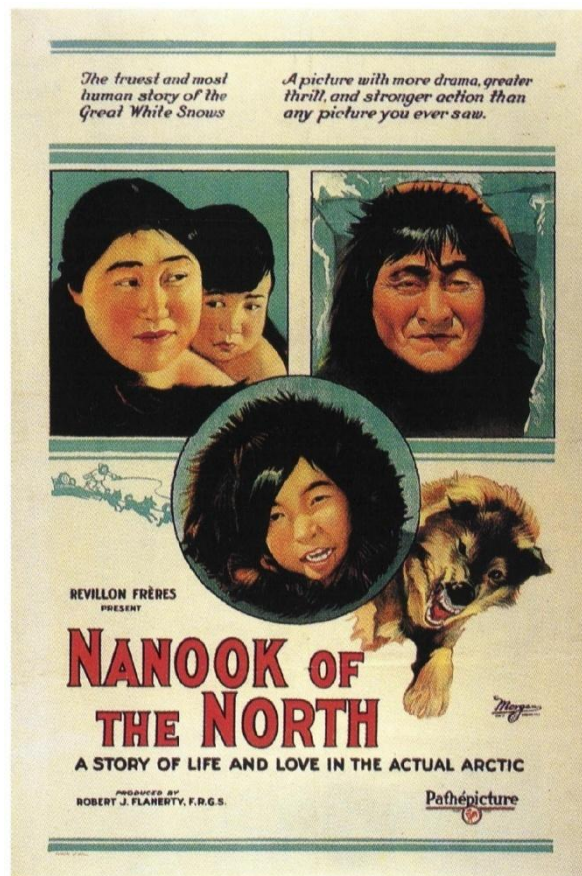


Figura 22 - Cartaz do documentário **Nanook, o esquimó** (Robert Flaherty, 1922).

A proposta do cinema documentário desde sua origem com **Nanook, o esquimó** (Robert Flaherty, 1922), foi a de que os filmes tivessem uma abordagem intervencionista nos assuntos abordados. Este perfil do documentário conhecido como “clássico” foi muito caro ao gênero por muitos anos porque o discurso didático-científico promovido a partir de uma narração externa, textos e comentários explicativos da trama correspondiam a uma abordagem fechada transmitindo apenas os pensamentos e os posicionamentos dos realizadores da produção. Isto se expressava na dificuldade do público em enxergar um mesmo assunto sob diferentes ângulos, porque eram estimulados a seguirem acriticamente o discurso promovido pelas narrativas (NICHOLS, 2005, p. 29).

Estes direcionamentos dos discursos inúmeras vezes faziam com que os dados apresentados pela produção se tornassem quase verdade absoluta, uma vez que não havia nestas produções uma autocrítica sobre o conteúdo, uma explicação de como fora registrado e concebido e um debate sobre outras perspectivas de análise. Isto obviamente bloqueava o acesso às informações e aos conceitos que estavam fora do campo de exposição das narrativas.

Essa modalidade narrativa é chamada tecnicamente de *voz over*, também conhecida, não por acaso, como “voz de Deus” pois, na maioria das vezes, a voz presenciada nos documentários não tinha um sujeito que lhe fizesse equivalência ressoando, desta forma, como detentora da “verdade”. O sujeito ou a cultura “retratada”, não falava por si, ou seja, não tinha literalmente voz para se comunicar com o espectador. Os entrevistados são usados para comprovar a autenticidade da fala do locutor e só manifestavam opinião quando perguntados. O que comprometia o produto final do documentário, porque os filmes resultavam na militância ou em filmes de opinião e não como uma fonte séria de pesquisa concreta e coerente (BERNARDET, 2003, p. 16).

Somado a isto, a produção de **Nanook, o esquimó** (1922) foi polêmica e é ilustrativa para entendermos o receio do público, dos críticos e dos pesquisadores em entender o documentário como uma representação da realidade. Primeiramente, a obra foi filmada duas vezes e em momentos distintos, uma vez que os negativos originais foram perdidos em um incêndio. E, segundo, a realidade transmitida pelo filme não mais existia nos mesmos moldes naquele momento, o que levou o Flaherty a preparar cenas e colocar os nanooks para atuarem como atores reais. O objetivo do cineasta era valorizar e preservar padrões e tradições que estavam em vias do esquecimento e desaparecimento. Mas, intencionalmente ou não, ao fazer isso, mostrou apenas seu lado da história e sua posição ideológica perante ela.

Como mostra Barreira (2006, p. 215), O filme **Nanook, o esquimó** (1922), apresenta a ideia de raça brava, amável e simples em oposição à chamada cultura civilizada. O Nanook, distante da civilização, conota a infância da cultura e a pureza perdida. Em tal contexto, destaca-se a representação de uma sociedade homogênea, congelada no tempo e isenta de conflitos. Todas essas constatações convergem para percepção das dificuldades do documentário, sempre apresentado como reprodução da realidade.

J. M. Salles sobre **Nanook, o esquimó** (1922) afirmou que:

“(…) sem qualquer sombra de dúvida, *Nanook, o esquimó* é o primeiro documentário da história do cinema. Antes de tentar responder por quê, é importante notar que desde o início, já no primeiro filme, a questão estava posta: o que é um documentário? Encenações para a câmera são permitidas? O que é o real? Devemos ou não ter compromisso com a verdade? Compromisso de que natureza e qual verdade? Evidentemente, o fato de as perguntas estarem postas não significa que tenham sido respondidas. Afinal, não são perguntas modestas. A filosofia as discute há pelo menos 25 séculos. Quanto a nós, documentaristas, só estamos aqui há oitenta anos. Nossas respostas são medíocres, e muitas vezes nem isso” (SALLES, 2005, p. 62).

Se questionando sobre o porquê **Nanook, o esquimó** (1922), com todos os problemas citados, poderia ser considerado um documentário, J. M. Salles (2005, p. 62-63) escreveu que:

“(...) o filme de Flaherty não é apenas o registro do esquimó Nanook. É uma história construída, de rija ossatura dramática, que pega o espectador pela mão e o leva fábula adentro (a palavra não está empregada inocentemente) até a conclusão final. Essa estrutura narrativa é uma das características essenciais do documentário. É ela que impede que se dê o mesmo nome aos filmes de variedades que já existiam antes de Flaherty. Como teria afirmado o escocês John Grierson, outro grande pioneiro do cinema não ficcional, 'Flaherty percebeu que o cinema não é um braço da antropologia nem da arqueologia, mas um ato da imaginação'. Precisamente essa imaginação narrativa - que Flaherty decerto possuía (...) é o que faz dele o pioneiro do documentário. Ele não descreve, constrói” (SALLES, 2005, p. 62-63).

Embora no Brasil o modelo clássico tenha sido hegemônico até meados de 1980, na França e nos Estados Unidos, esta configuração das narrativas foi desde a década de 1950 abandonada pelos cineastas devido às críticas e aos desgastes da fórmula, fazendo dos filmes um campo para se debater questões, mais do que procurar respostas para os temas polêmicos. No documentário, a época ficou marcada pelo Cinema Direto, nos Estados Unidos e pelo Cinema Verdade, desenvolvido inicialmente na França. Estes movimentos, apesar de distintos, significaram ambos um rompimento com a tradição clássica do documentário (BERNARDET, 2003, p. 40).

A grande referência do Cinema Direto foi Robert Drew e a estética desta escola tem como pressuposto o não envolvimento do realizador na ação para que o enredo seja contado pelas imagens em si, de forma observacional e sem intermediários, assim, o cineasta busca captar os acontecimentos, tal como ele aparece ao cinegrafista, sem modificações. Segundo Ramos (2004, p. 81-82), o Cinema Direto revolucionou o documentário, através de procedimentos estilísticos proporcionados por câmeras leves, ágeis e, principalmente, o aparecimento do gravador Nagra. Foram características deste tipo de documentário os longos planos sequência e imagem com a câmera na mão. Outro fato interessante foram as novas formas captação do som, as locações em sincronia, com as imagens, as quais dispensava a necessidade de pós-sincronização, algo não, exatamente, inédito na história do cinema, mas que se tornou muito mais acessível com as possibilidades oferecidas pelos novos equipamentos à época.

Assim, as técnicas do Cinema Direto permitiram aos documentaristas assumirem uma posição participante na cena filmada, ora no papel de testemunha discreta dos

acontecimentos, ora atuando como provocadores ou catalisadores das situações que jamais ocorreriam sem a presença da câmera. A abordagem adotada em tais filmes é, quase sempre, intimista e o resultado de grande parte dos filmes é a revelação de uma constante tensão entre os domínios público e privado (RAMOS, 2004, p. 81-82).

Como consequência, no âmbito da discussão ética, muitos documentários do Cinema Direto foram acusados de explorar a intimidade dos personagens ou assumir posições sensacionalistas, o que nos indica que o uso das novas tecnologias no filme acompanhou um processo que podemos chamar de publicização da vida privada.

Apesar de sua relação histórica com o Cinema Direto, inclusive utilizando dos mesmos recursos tecnológicos, o Cinema Verdade parte de outros princípios e inovou ao fazer uso das entrevistas, gravadas tanto em ambientes abertos ou fechados, especialmente das entrevistas com pessoas comuns, populares, este ponto é um dos seus principais procedimentos e o pressuposto ético fundamental da escola, que era o de dar voz para as pessoas. Através do som captado tanto em ambientes fechados como abertos e do som da fala somado ao destaque dado à filmagem das expressividades corporais das pessoas entrevistadas, fez com que o Cinema Verdade se destacasse por inaugurar a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos.



Figura 23 - Cartaz do documentário **Crônica de um verão** (Jean Rouch, 1960).

O Cinema Verdade tem como fundador Jean Rouch que realizou, junto com o sociólogo Edgar Morin, o filme **Crônica de um verão** (*Chronique d'un été*, 1960), em que pesquisam sobre a vida cotidiana dos jovens parisienses, para tentar compreender suas concepções de felicidade, explorando os limites entre o documentário e a ficção. Rouch buscou desenvolver as possibilidades poéticas do documentário e explorou os limites entre o documentário e a ficção. Considerava o cinema um instrumento de investigação e registro, em uma linguagem aberta à experimentação o que tornou sua obra universal e abrangente (PENAFRIA, 1999, p. 67).

No Cinema Verdade é muito destacado o valor da presença da câmera e a destituição de alguns postulados do documentário de observação e do documentário de exposição. A regra de “não olhar para a câmera”, tão cara aos autores do Cinema Direto é ignorada. O mesmo acontece com o comentário em *over* que, quando usado, nunca se coloca acima da voz dos entrevistados. Em vez de uma voz *over*, com autoridade única, os entrevistados dispensam a autoridade. Liberto da autoridade do comentário, o documentário tem outras opções: apresentar os depoimentos dos entrevistados com a surpreendente revelação de que de

fato tudo se passou como eles dizem, contrapor diferentes testemunhos, entre outras estratégias (PENAFRIA, 1999, p.67).

Segundo o crítico e pesquisador Jean-Calude Bernardet (2003, p. 11), no Brasil, até os anos 1950 o documentário brasileiro, embora importante, ainda não possuía um perfil crítico. Até o fim da segunda guerra, no documentário brasileiro três estilos predominavam: o filme educativo, oficial, turístico ou então cine-jornal. Assim, os documentários produzidos aqui eram associados aos instrumentos didáticos, sendo inclusive utilizados no âmbito do ensino<sup>46</sup>.

É a partir de 1950 que o documentário brasileiro começa a problematizar a sociedade brasileira com questões de linguagem cinematográfica. Mas, por utilizarem, parcialmente, as novas discussões e as metodologias sobre narrativa e linguagem documentárias realizadas no exterior. Bernardet (2003, p. 12) afirma que os documentários brasileiros nos anos 1960 a 1980 vivenciaram uma grande crise, com obras apresentando uma linguagem híbrida entre a perspectiva clássica e elementos do documentário direto e do documentário verdade. Assim, embora muitos filmes deixassem de lado o dispositivo e utilizassem novidades como a captação do som direto, realizassem filmagens sincrônicas e registros sem intervenção da equipe, não abandonaram totalmente a voz *over*, direcionando-as.

Este modelo documentário foi nomeado por Bernardet (2003, p. 12) como “modelo sociológico”. Este perfil consistia primeiramente, no uso de uma narração por cima das imagens que conduzia às ideias centrais da produção, intercaladas pelos depoimentos das pessoas que davam crédito a ela, de modo semelhante como ocorre no telejornalismo diário<sup>47</sup> e no uso de “personagens tipo” nas narrativas.

Ou seja, as pessoas abordadas nos documentários eram caracterizadas como constituídas de uma única representação ou identidade. A personagem-tipo age e fala, ou como representante, quer de uma classe da sociedade, quer de um grupo de pessoas da mesma profissão, ou como representante, de um conjunto de pessoas procedentes de uma tendência psíquica. Neste sentido, a personalidade delas são pobres, repetitivas, previsíveis, quanto ao seu comportamento, e não mudam ao longo do tempo. Assim, as personagens-tipos não levam

---

<sup>46</sup> Em 1936, com o apoio do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema (1900-1985), e a aprovação de Getúlio Vargas, foi criado o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE). O ideal do instituto foi promover e orientar a utilização do cinema como auxiliar do ensino e servir-se dele como um instrumento voltado para a educação popular. Entre 1936 e 1966, foram realizados mais de 400 filmes pelo INCE, entre curtas e médias metragens, dos quais a direção de cerca de 350 é atribuída ao cineasta Humberto Mauro. Boa parte da produção voltava-se ao apoio às disciplinas das instituições de ensino, à divulgação de aplicações da ciência e da tecnologia, às pesquisas científicas nacionais e ao trabalho de instituições nacionais (GALVÃO, 2004).

<sup>47</sup> Interessante observar que esse modelo deixou de ser dominante entre os documentários mas ainda permanece sendo a fórmula mais utilizada pelas reportagens na televisão brasileira.

para o palco problemas pessoais: os conflitos em que se enredam são comuns à coletividade que representam, adquirindo assim aspectos universais e atemporais.

Embora a geração dos cineastas brasileiros dos anos de 1960 seja marcada por uma grande consciência histórica, política e social, esse conhecimento resultou na busca de uma percepção totalizante do momento, por meio da representação dos aspectos gerais, unificadores da experiência social. Assim, os filmes tinham como foco questões coletivas, sempre representadas em grande escala. Mesmo quando personagens ou comunidades eram destacados, não se observa uma multiplicidade de identidades, os indivíduos representavam a síntese da experiência de grupos, classes, nações. Na maioria desses filmes, estava expressa uma forte preocupação social que, imbuída de um espírito “missionário”, marcante na época, fazia com que os cineastas acreditassem na mudança da sociedade em decorrência das suas atuações (BERNARDET, 2003, p. 40).

Bernardet (2003, p. 15) ao analisar o filme **Viramundo** (Geraldo Sarno, 1965), observa que a narrativa aborda a trajetória do migrante nordestino que vai a São Paulo em busca de melhores condições de vida. Porém, esse migrante não possui uma história individualizada, ele sozinho, é colocado como um representante de toda uma classe social. Assim, quando o filme destaca algum personagem, ele não apresenta o indivíduo nas suas múltiplas facetas. Ao invés disso, ele apresenta um homem que representa o *tipo* migrante bem sucedido, ou o *tipo* migrante fracassado, ou ainda o *tipo* empresário.

Em qualquer grupo existe diversidade e as avaliações mudam conforme o contexto e a perspectiva. Deste modo, o filme utiliza um parâmetro generalizante apenas para confirmar e justificar as intenções políticas e sociais da narrativa representando todo o comportamento de uma classe em cima de uma única característica estereotipada. Uma situação na qual os depoimentos são forçados ou editados de forma a concordar com o contexto geral dado pela voz do locutor. Por fim, nesta hierarquização, a voz do entrevistado é a menos acreditada. Ela só se torna confiável quando o locutor confirma o que está sendo dito. Assim, como mostra Monte-Mór (2004, p. 107), esta forma de documentário apresenta o intelectual como aquele que deve alertar o povo ou conscientizá-lo sobre os problemas da alienação e exploração.

O predomínio de uma abordagem generalizante persistiu no documentário brasileiro até o lançamento de **Cabra marcado para morrer** (Eduardo Coutinho, 1984), que correspondeu a um divisor de águas dentro do gênero documentário brasileiro e tornou-se uma das principais influências de J. M. Salles e dos cineastas da Video Filmes. A principal mudança em relação ao “modelo sociológico” consistiu no enfoque do intelectual/cineasta

frente à realidade social a ser filmada. Constatou-se uma postura com a qual o intelectual/diretor assumiu um olhar menos carregado de ideias pré-concebidas, mostrando-se, portanto, mais aberto ao universo do outro.

Com este filme, o paradigma generalizante do documentário brasileiro foi cedendo espaço a uma perspectiva particularista e reflexiva. Ao mostrar a trajetória de Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro Teixeira, a narrativa de **Cabra marcado para morrer** (1984) não apenas revela aspectos do regime militar instituído no Brasil em 1964 e suas consequências na sociedade brasileira, mas apresenta histórias de como pessoas comuns foram afetadas pelas decisões políticas do meio social. Assim, o mérito da produção foi não fazer um filme sobre a ditadura e sim tê-la como pano de fundo, mas estando sempre onipresente e coercitiva, revelando como o regime militar através do medo e da força afetou e deixou cicatrizes na vida de inúmeras pessoas tão diferentes entre si.



**Figura 24** - Cartaz do documentário **Cabra marcado para morrer** (Eduardo Coutinho, 1984).

Em uma entrevista para Perrone (2004), J. M. Salles afirmou que a influência do filme mostrou a sua geração que para a realização de um filme, não era necessário lidar com



grandes temas, desta forma, o cotidiano, a vida em grupo, os ambientes de interação social foram mais valorizados do que as discussões a respeito dos temas globais.

E, esta faceta evidenciou que era possível falar muito de um grupo ou país através do depoimento das pessoas que de alguma forma viveram o período, participaram ou sofreram as consequências das políticas e das situações exteriores. E que existem filmes ruins sobre temas grandiosos e existem filmes grandiosos sobre temas que as pessoas podem considerar irrelevantes. Portanto, o que confere a um filme sua grandeza não seria o tema, mas a forma como o filme foi idealizado e concebido.

Em uma entrevista para a rádio CBN, J. M. Salles (2006) afirmou que:

“O que eu aprendi com o tempo e convivendo com Eduardo Escorel e Eduardo Coutinho (...), conversando com essas pessoas e vendo o que elas fazem, foi ficando cada vez mais claro para mim uma coisa que não estava claro no início de minha trajetória, que o documentário é menos o tema e mais a maneira de abordar o tema. Não existem grandes temas, existem maneiras mais ou menos eficientes, mais inteligentes ou menos inteligentes, mais talentosas ou menos talentosas de se aproximar dos temas. Documentário é uma maneira de narrar e não o que você narra”.

A partir deste filme, as abordagens mais particularistas se tornaram mais incisivas nos documentários brasileiros e desvinculadas do “mecanismo particular/geral”. Agora, o indivíduo destacado não estava mais a serviço da representação de um tipo, sua identidade passou a ser trabalhada como múltipla e fragmentada, muitas vezes incoerente, contraditória, dramática, merecedora de compaixão, repulsa ou indiferença pelas características próprias que sua individualidade revela e não pelo tipo que representa.

As pessoas retratadas passaram a ser representadas quanto a sua pluralidade e individualidade. Assim, a personalidade e a particularidade delas ficaram mais evidentes. Ao localizar a atenção nas atitudes e comportamentos de alguns personagens, o filme oferece possibilidades distintas de ações desempenhadas, o que enriqueceu a abordagem, mostrando a diversidade das interpretações possíveis de um mesmo fato.

Embora filmes com temáticas mais gerais não fossem abandonados houve no período uma nítida preferência por histórias mais intimistas e reflexivas. As novas produções passaram a valorizar “a arte do encontro”, isto é, os filmes procuram mostrar os momentos de negociação com as pessoas a serem representadas na película. Outra mudança ocorre no fato de nos filmes as próprias pessoas abordadas responderem sobre determinada realidade assumirem a atitude de narrar suas impressões e experiências, muitas vezes de forma ambígua

e contraditória ao tema da produção, mas, contribuindo como exemplo da complexidade da realidade abordada, permitindo ao espectador formular suas próprias conclusões.

Segundo J. M. Salles (2005, p. 70):

“(…) nos últimos anos, o cinema documental vem tentando encontrar modos de narrar que revelem, desde o primeiro contato, a natureza dessa relação. São filmes sobre encontros. Nem todos são bons, mas os melhores tentam transformar a fórmula eu falo sobre ele para nós em eu e ele falamos de nós para vocês. Desse encontro nasce talvez uma relação virtuosa entre episteme e ética. Filmes assim não pretendem falar do outro, mas do encontro com o outro. São filmes abertos, cautelosos no que diz respeito a conclusões categóricas sobre essências alheias. Não abrem mãos de conhecer, apenas deixam de lado a ambição de conhecer tudo”.

Assim, o documentário brasileiro ao longo de sua história passou por transformações constantes, de acordo com as influências que sofria dos movimentos e tendências europeias ou mesmo da política nacional. Essas transformações podem ser percebidas em cada década, as quais representaram as mudanças de concepção dos próprios documentaristas e da sociedade.

Porém, a abordagem particularista e reflexiva não representou um ápice ou uma solução definitiva ao documentário. Representou um ponto culminante na evolução das alternativas que, no presente contexto histórico, pareceram ser menos problemáticas do que as estratégias utilizadas anteriormente. Contudo, como suas antecessoras linguagens, essa perspectiva pareceu mais “natural” ou até mesmo mais “realista” por algum tempo, isto, porque o sucesso de cada nova forma engendra sua própria decadência, posteriormente, visto que cada modelo limita, omite, nega, reprime a própria lógica do documentário. Certamente, com o tempo, novas necessidades irão gerar novas invenções formais (NICHOLS, 2005, p. 49).

Portanto, as distintas linguagens do cinema documentário, ao longo dos anos, estão relacionadas à maneira como cada época via o que seria mais ou menos *real*, *verdadeiro*, *correto* ou *ético* em relação ao registro do universo à nossa volta. Não é um discurso fixo e acrítico, o gênero está em constante evolução procurando sempre por novas possibilidades e proporcionando novos desafios aos cineastas (NICHOLS, 2005, p. 49-50).

### **3.4 A trajetória de João Moreira Salles no interior da prática cinematográfica brasileira**

J. M. Salles em muitos momentos afirmou que o cinema para ele nunca foi inicialmente um objetivo inicial para uma carreira profissional, até mesmo devido a isto, nunca seguiu uma trajetória formal no meio e também nunca se considerou um cinéfilo. O cineasta afirmou que entrou neste meio do cinema quase que por acaso. Ao sair da faculdade de Economia, seu irmão W. M. Salles Jr. lhe pediu para organizar um material que havia gravado no Japão, porém que ainda estava sem um roteiro definido. J. M. Salles assim, organizou e fez o roteiro para estas filmagens e tomou tanto gosto pelo ofício que partir deste momento decidiu seguir carreira na área (SALLES, 2006).

W. M. Salles Jr., embora também tenha se graduado em Economia na PUC/RJ, posteriormente, cursou licenciatura em comunicação audiovisual pela Universidade do Sul da Califórnia e deu voz à vontade que já vinha desde a infância, em se dedicar a conhecer e se envolver com a produção cinematográfica e principalmente, com o estudo e a preservação da história do cinema brasileiro. W. M. Salles Jr. iniciou sua carreira trabalhando com publicidade, em meados de 1983 passa a produzir a série **Conexão Internacional**, exibido no extinto canal Manchete, que foi agraciado em 1986 com o prêmio **Rei da Espanha**, pelo melhor conjunto de entrevistas realizadas. Após esse programa, passou a se dedicar, majoritariamente, aos filmes de ficção, tendo feito grandes trabalhos como **A Grande Arte** (1991), **Terra Estrangeira** (1995) e, principalmente **Central do Brasil** (1998), que ganhou vários prêmios no Brasil e mundo afora e foi indicado a dois prêmios Oscar, consolidando o nome do W. M. Salles Jr. como um dos grandes cineastas brasileiros da atualidade (ALTMANN, 2010, p. 161).

Assim, a influência de W. M. Salles Jr. na trajetória de J. M. Salles foi enorme e, um dado interessante é que eles sempre buscaram trabalhar em parceria, ainda que trilhassem por gêneros diferentes do cinema, como a ficção e o documentário. Assim, J. M. Salles adentrou ao mundo dos documentários já com esse grande aporte e, ainda, contou com seus capitais culturais e sociais para desenvolver seu trabalho.

Em uma entrevista à rádio CBN, J. M. Salles (2006) afirmou que:

“Assim que eu saí da faculdade, o Waltinho tinha voltado do Japão com cerca de setenta a oitenta horas de material que ele tinha gravado na china, mas que ele tinha gravado meio que sem nenhum roteiro prévio e ele pediu para organizar aquilo. E eu por falta de opção porque tinha acabado de sair faculdade, o ajudei. Eu peguei aquele material que não tinha muita cabeça e ajudei ele a dar uma ordem em algo que não tinha muito pé nem cabeça. E isso foi meu início, eu fiz o roteiro e o texto de uma série que o Waltinho dirigiu chamado Japão: uma viagem no tempo. E dali por diante eu nunca mais parei, mas ao contrário do Waltinho que tem uma vocação para o cinema e sempre quis fazer isso, no meu caso foi um pouco por acaso, eu

entrei (neste ramo) porque foi oferecido, não era uma vocação, eu não sou um cinéfilo, cinema não é uma coisa essencial para mim. Eu passei a gostar muito de documentário porque enfim, é o que eu faço e uma das estratégias para fazer direito é, enfim, gostar do que você faz. Então, eu gosto muito de documentário, eu não planejo parar de fazer documentário, mas eu sei que não é uma vocação.

Embora tenha sido influenciado pelo irmão, mas nunca ter se envolvido com a prática cinematográfica, a partir do momento que decidiu seguir a carreira de documentarista, J. M. Salles, para se profissionalizar, precisou buscar conhecimento a respeito do tema para auxiliá-lo nesta trajetória. Assim, importou livros e filmes, envolveu-se com os debates que eram travados em outros lugares a respeito do gênero e conseguiu se apropriar e dialogar com tendências e debates do documentário. Deste modo, J. M. Salles aprendeu a linguagem documentária de forma autodidata e foi se aprimorando, conforme a produção de seus filmes. Inicialmente, desconhecia mesmo os legados dos fundadores do gênero e do cinema direto e do cinema verdade. Segundo suas próprias palavras, chegou em um determinado momento em que passou a se sentir como “se fosse um escritor e nunca tivesse lido Machado de Assis” (URBAN, 2010, p. 2).

Assim, ao longo dos anos adquiriu um grande conhecimento a respeito do tema, o que permitiu que utilizasse com propriedade em seus filmes diversas técnicas e metodologias de várias escolas do documentário.

Sobre seu início, J. M. Salles (2006, s/p) afirmou que:

“Na largada eu era um profundo analfabeto em termos de documentários, eu caí de pára-quadras quando comecei a fazer e sem saber o que era documentários e de certa maneira essa inocência não é necessariamente ruim porque você de vez em quando você não reinventa uma roda por ela já ter sido inventada a muito tempo mas por outro lado você faz coisas que a tradição te diz que não devem ser feitas e não há porque não tentar fazê-las. Então você ser um pouco inocente não é ruim, mas, na largada não havia nada que me ajudasse, eu simplesmente ia pela minha cabeça (...)”.

Este período de aprendizado foi oportuno ainda ao cineasta para a ampliação de sua rede de contatos e para o estabelecimento de parcerias e amizades com outros cineastas, principalmente com Eduardo Coutinho, com quem se relacionou e trabalhou continuamente por vários anos. Mais tarde promoveu cursos e palestras em diversos lugares, tornando-se uma pessoa influente no debate sobre linguagem documentária no Brasil. Este conhecimento adquirido, somado aos cursos que realizava e aos filmes que dirigia, fez com que ele

ampliasse sua rede de contatos o que lhe rendeu um convite para que lecionasse uma disciplina semestral sobre documentários no curso de Jornalismo na PUC/RJ, mesmo não tendo formação na área (URBAN, 2010, p. 2).

Distanciando-se das premissas do documentário clássico, embora não o abandonasse totalmente, J. M. Salles absorveu os debates a respeito do cinema novo, do documentário direto, do documentário verdade e as mudanças de paradigmas com **Cabra marcado para morrer** (1984). Assim, suas obras fizeram um balanço sobre estas considerações e perspectivas e também trabalhou com as propostas que surgiram na Retomada, dialogando em seus filmes a necessidade de aproximação do documentarista com as pessoas retratadas nas telas, utilizando-se das diferentes metodologias e dos estilos de documentários, mas sempre em um diálogo constante com o espectador de seus filmes.

Embora tenha realizado filmes se utilizando da metodologia clássica, ao se estabelecer como documentarista, J. M. Salles passou a ser muito crítico com seus primeiros trabalhos por ainda adotarem o perfil do documentário clássico nestes filmes. Em diversas entrevistas, o cineasta relatou sobre a arrogância da *narrativa over* que se assemelha a uma pessoa que se julga conhecedora de tudo e tendo poder sobre o que o público deveria escutar e seguir.

Todos os três primeiros filmes do cineasta **China - Império do Centro** (1987), **América** (1989), **Blues** (1990) e o curta **Poesia é uma ou duas linhas e atrás uma imensa paisagem** (1990), trabalham com a linguagem do documentário clássico e quase não tem qualquer interação com o público, trata-se de obras didáticas, basicamente construídas com a intenção oficial de legitimar um discurso ou discorrer sobre um assunto de forma unilateral.

Os três primeiros foram exibidos na extinta rede de televisão Manchete, que patrocinou diversos documentários e seriados brasileiros antes de declarar falência em 1999, e o último foi exibido em museus. Como não foram lançados em DVD, na atualidade o acesso a estes trabalhos é difícil e quando se encontra algum exemplar, comumente, tratam-se de cópias de baixa qualidade visual e sonora.

Sobre seus primeiros trabalhos ele afirma que eles possuem:

“(...) afirmações muito assertivas, ambiciosas e querendo explicar tudo. (...) Uma maneira de fazer documentário envelhecida, que já era velha na década de 1980. Mas como a gente, ou eu especificamente, não conhecia o que vinha para trás, o que tinha acontecido na história do documentário, era quase como começar do ovo. Eu não sabia que tinha existido Flaherty, depois o Grierson, e depois uma crítica ao Grierson. Eu não sabia que existia o Cinema Direto, o Jean Rouch, não sabia que existia um pensamento a respeito do documentário. Então o documentário era o que você via na BBC,

no Globo Repórter, tudo muito ligado ao jornalismo que diz o que é, sem ambiguidade, nem hesitação” (URBAN, 2010, p. 33).

A partir de **Jorge Amado** (1995), as singularidades do trabalho de J. M. Salles começaram a ficar mais evidentes. A primeira característica foi a adoção de uma narrativa mais aberta, o que permitiu uma maior ação criativa e reflexiva do espectador, já que ela tende a fortalecer mais um espírito participativo, ativo, crítico do público do que a narrativa fechada. Somado a isto, J. M. Salles buscou trabalhar com temas que fizessem parte do cotidiano das pessoas comuns e trazer para as telas, personagens mais complexos, densos, que erram e acertam, possuem defeitos, cometem atos dúbios, o que as personificam como anti-heróis.

Com o tempo, o cineasta passou a ser um dos documentaristas que mais defenderam a abordagem particularizada por esta oferecer mais subsídios de interpretação para o espectador.

Sobre suas influências para esta inflexão, são notórios nos filmes de J. M. Salles, o flerte com a linguagem do Cinema Direto e com o trabalho de Eduardo Coutinho em seus filmes e, chama a atenção o fato do autor afirmar que por vezes mais do que outros documentaristas, algo que o teria influenciado bastante foram jornalistas como o americano Joseph Mitchell (1908-1996). Muitos desses jornalistas praticaram a vertente que ficou conhecida como jornalismo literário, também conhecido como literatura não-ficcional ou ainda, reportagem-ensaio, que correspondem a um gênero jornalístico em que se mistura realidade factual com a literatura.

As reportagens feitas, neste estilo, são mais profundas e detalhistas diferentemente do jornalismo cotidiano. O jornalista pode colocar seu ponto de vista e usar a subjetividade que nos princípios básicos do jornalismo deve ser ignorada. Nestes artigos, busca-se ir além da aparência e do superficial, buscando textos criativos e evidenciando o viés autoral do escritor. Assim, buscam apurar com atenção os fatos para compreender a relação do ser humano com os fatos cotidianos.

Logo, é interessante pontuar esta referência do jornalismo porque J. M. Salles foi um dos criadores e segue como editor da importante revista **Piauí**, que é especializada em jornalismo literário, assim esta atividade do cineasta não surgiu a esmo, e sim de leituras e gostos já há algum tempo presentes em sua trajetória.

Em entrevista para a rádio CBN, J. M. Salles (2006) afirmou que:

“(…) com o tempo e aí tem a ver com o fato de eu também ser professor, que é uma das coisas que eu gosto de fazer, por eu começar a dar aulas eu comecei a estudar o documentário e tem algumas tradições, algumas escolas do documentário que me influenciaram mais do que outras, uma delas é o cinema direto americano que é o cinema não por acaso inventado por jornalistas saindo de redações da *Timelife* e da emissora *TBC* americana, que é um tipo de documentário que procura observar mais, que enfim, é um documentário muito diferente daquele que o (Eduardo) Coutinho faz. Esse é um documentário que me influenciou bastante e tal, mas como documentarista eu diria que o que mais me influenciou foram jornalistas, tem sujeito que eu gosto muito que foi Joseph Mitchell que escrevia na *New Yorker* (...) que escrevia sobre coisas muito pequenas, que escrevia sobre personagens anônimos. E a maneira como ele se aproxima dos personagens anônimos me dá uma certa grandeza, mas não uma grandeza piegas ou edificante, melancólico, não termina necessariamente bem e eu também não acho que as coisas precisam terminar bem. Eu certamente não acho que os documentários precisam ser edificantes, muito pelo contrário. Mas existe o pequeno homem que pode ser um grande personagem. Acho que é isso que Joseph Mitchell ensina. E outros que praticaram o que no Brasil ficou conhecido pelo nome pomposo de jornalismo literário, me influenciaram mais que os documentaristas propriamente ditos. E Eduardo Coutinho, não na maneira de filmar, mas como interlocutor e como amigo, como uma pessoa que eu vejo e converso quase toda semana. Certamente um dos grandes documentaristas em atividade no mundo. E uma das pessoas que tem uma compreensão mais complexa e completa do que é o filme não ficcional e eu acho que esse meu convívio com ele foi absolutamente essencial para a minha vida como documentarista”.

Esta mudança de proposta narrativa somada à apropriação e diálogo com suas referências proporcionaram um grande salto de qualidade em seus trabalhos e foi um dos elementos que permitiram com que seus filmes se diferenciasssem de produções de períodos anteriores e também às contemporâneas ao do cineasta, trazendo singularidade e consistência aos mesmos. Muito provavelmente se continuasse seguindo o modelo antigo de produção, seus filmes teriam muito pouco do reconhecimento que o cineasta angariou com tempo neste campo.

Seu último documentário, **Santiago** (2007), foi uma síntese dessa autocrítica abordando a partir de seu próprio trabalho quando jovem, como um entrevistador pode forçar o filme para uma direção que não corresponde ao que o entrevistado inicialmente, gostaria de ilustrar.

Assim, neste trabalho, o cineasta estabelece uma comparação entre os limites da abordagem do documentário clássico, caracterizado pela voz *over* e pelas personagens tipo, com os caminhos que as produções documentárias do cinema da Retomada nos anos 1990 trilharam, a partir de uma experiência própria inspirada ao rever as filmagens de um

documentário que havia realizado em 1992, ainda na juventude, sobre o então mordomo de sua família, Santiago Badariotti Merlo (1912-1994), que trabalhou na casa de seus pais por trinta anos.

Embora o filme de 1992 nunca tenha sido finalizado, J. M. Salles havia guardado gravações. Porém, só voltou a revê-las em 2005, mais de dez anos após as filmagens e toda uma grande e consagrada trajetória como documentarista dentro do campo cinematográfico brasileiro. Assim, ao revisitar este trabalho, surpreendeu-se com suas antigas metodologias, ideais e conceitos sobre o documentário, mas principalmente, a relação com as pessoas pesquisadas havia mudado durante esses anos. J. M. Salles se confrontou com os próprios erros que são abertamente confessados ao longo do filme, excessos que o impediram de capturar a essência do personagem, mostrando com rara honestidade, ele próprio agindo de maneira bastante opressora contra um entrevistado.

Sendo assim, J. M. Salles, em uma entrevista para o site *Cena por Cena* (2003, s/p) afirmou que:

Essa ideia de imaginar que o documentário possa ser uma visão objetiva, desencarnada da realidade é um erro; ele sempre é a visão de alguém. (...) E eu acho que o documentário, se ele não for autoral, ele não é rigorosamente nada, se ele não refletir o ponto de vista de quem está fazendo, ele não merece ser visto. É evidente que não existe uma imparcialidade.



**Figura 25** - Cartaz do documentário **Santiago** (J. M. Salles, 2007)



J. M. Salles assim como outros cineastas de sua geração nos anos 1990, interessou-se pelo cotidiano e pela cultura brasileira, deu destaque às exposições de boas histórias, personalidades fortes, buscou aprimorar a forma de colher depoimentos espontâneos, pelo dito e não dito das comunicações entre as pessoas durante as gravações, pela quebra do perfil ilusionista do cinema clássico em ter uma base narrativa estritamente objetiva e fechada, e, por mostrar os momentos de negociação do pesquisador com as pessoas e realidades abordadas.

Também realizou um profundo debate sobre questões éticas a respeito das formas como diferentes grupos e pessoas deveriam ser representados nos documentários e as consequências sociais, políticas e culturais deste ato. Neste sentido, preocupou-se em criar métodos, para que tornasse o cinema documentário mais honesto, aberto, reflexivo, mas, mantendo, embora sob outras bases, a postura de crítica social estabelecida pelo gênero desde sua fundação nos anos 1920.

Ao discorrer sobre esta mudança de perspectiva narrativa na trajetória de sua carreira, afirmou que:

“Vou me aproximando do Brasil aos poucos e ao mesmo tempo vou perdendo uma coisa que é muito bom ter perdido: uma certa ambição desmesurada de explicar tudo. [...] Na medida em que vou caminhando, de alguma maneira eu vou me aproximando cada vez mais do meu país. Depois do país, da minha cidade. Depois da minha cidade, de alguns fenômenos isolados da minha cidade: a Igreja Evangélica, a violência, etc. Cada vez explicando menos... E quando você explica menos você faz coisas mais ambíguas, mais polissêmicas. Você não está conduzindo o espectador pela mão e dizendo: “olhe para isso, entenda dessa maneira, eu ofereço aqui a explicação” (CINEMAIS. Rio de Janeiro: [s.n], n. 25, mar./abr. 2000, p. 18).

Ao todo, o cineasta dirigiu doze filmes, entre curtas e longas metragens<sup>48</sup> e, atuou como produtor em outros dez filmes de outros diretores segundo o **Internet Movie Database**. Após **Santiago** (2007), sua última produção, passou a se dedicar à revista **Piauí**, somente voltando a trabalhar com cinema recentemente, ao terminar a edição do filme **Últimas conversas** (2015), filme póstumo de Eduardo Coutinho, que morreu em fevereiro de 2014.

---

<sup>48</sup> *China - Império do Centro* (1987), *América* (1989), *Blues* (1990), *Poesia é uma ou duas linhas e atrás uma imensa paisagem* (1990), *Jorge Amado* (1992), *Futebol* (1998), *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Adão ou somos todos filhos da terra* (1999), *Santa Cruz* (2000), *O Vale* (2000), *Nelson Freire* (2003), *Entreatos* (2004) e *Santiago* (2007)

### 3.5 Ensaísmo e mediação: os dilemas de João Moreira Salles a respeito do trabalho documental

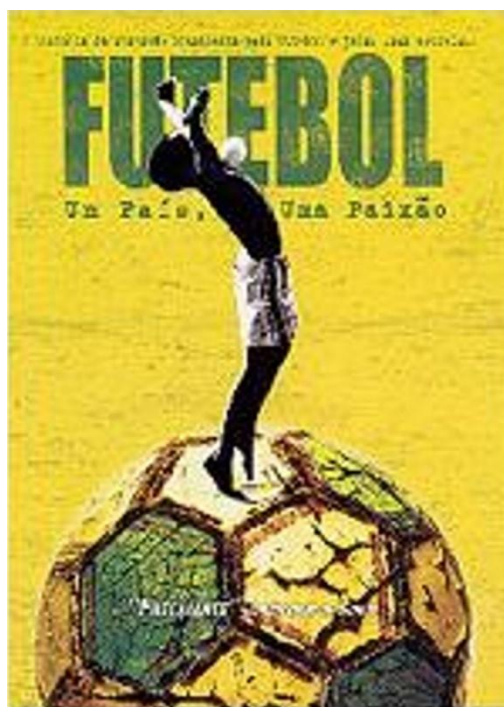
Como vimos, o aprofundamento das teorias documentárias passou a exigir dos cineastas uma postura científica que precisaria ser sem dúvida, mais crítica e rigorosa. E também expressou a tentativa de abolir a distância entre o pesquisador e o pesquisado colocando-os em pé de igualdade.

Mas, como observam Freire e Lourdou (2009, p. 15) quaisquer que possam ser as consequências metodológicas desse deslocamento, não é possível ignorar que o documentário participa de duas exigências aparentemente contraditórias: a do pesquisador e a do cineasta. As aspirações do primeiro nem sempre correspondem às daquelas do segundo. Um se interessa mais pelo conteúdo, sem compreender realmente que a forma que vai constituir-lo é um elemento determinante de sua apreensão ou mesmo de sua compreensão, enquanto o outro, nem sempre se dá conta das implicações daquilo que faz, acredita que ao filmar tudo será dito, ou quase, sem se questionar quanto à maneira como filma. Logo, um bom documentário corresponde àquele que consegue aliar rigor científico com o domínio da arte cinematográfica.

A primeira característica que diverge os documentários de J. M. Salles daqueles produzidos no Cinema Novo corresponde ao fato de seus filmes ao invés de buscar soluções possuem uma proposta mais descritiva do que prescritiva. Isto é, procuram caracterizar o tema e o grupo ou pessoas entrevistadas através de características que as particularizem em relação aos outros temas ou pessoas. Nestas descrições podemos encontrar aspectos físicos externos, que são vistos pelo observador e aspectos psíquicos internos, que não são vistos pelo observador, mas podem ser sentidos ou percebidos, especialmente quando se trata de pessoas e, principalmente, quais relações estas identidades estabelecem com a sociedade abrangente.

Seu filme **Futebol – Um país, uma paixão** (2006), por exemplo, é permeado por uma grande e intencional ambiguidade. Ao mostrar o semiostracismo em que vive o ex-jogador Paulo César Caju, ídolo do futebol brasileiro nos anos 1960 e 1970, uma das interpretações possíveis é perceber um lado melancólico da atual vida do ex-jogador, agora distante dos momentos de fama e glória de seu passado no futebol, outra interpretação, é que o filme mostra Caju como alguém que venceu com o futebol e conseguiu com seu trabalho e

talento sair da condição de miséria da sua infância. Deste modo, J. M. Salles ao invés de trazer respostas, oferece ao público o poder de decidir sobre qual linha de pensamento adotar e quais as críticas tecer sobre as dinâmicas e aspirações que o futebol apresenta no Brasil.



**Figura 66** - Cartaz do documentário **Futebol - Um país, uma paixão** (J. M. Salles, 2006)

Deste modo, os filmes procuraram entender as origens e configurações de determinado tema, como este quadro foi se constituindo ao longo de uma trajetória histórica e quais os agentes, conceitos e representações estão contidos no objeto estudado. Outra característica marcante no documentário de J. M. Salles são as gravações externas, ou seja, fora dos estúdios, artifício possibilitado a partir do desenvolvimento das câmeras digitais leves que permitiam acompanhar e gravar diversos tipos de cenas, em praticamente qualquer ambiente.

Dentro do cinema documentário brasileiro, um dos primeiros filmes que trouxeram a pesquisa de campo ao documentário foi **Opinião Pública** (Arnaldo Jabor, 1967), produção cercada de problemas e polêmicas porque fazia julgamentos precipitados sobre as opiniões e posicionamentos das pessoas entrevistadas. Segundo Guimarães (2008, p. 71), Jabor e sua equipe passaram dois meses praticamente morando no edifício de apartamentos em Copacabana que o filme retrata e, por meio de uma intimidade conquistada neste convívio, conseguiram gravar conversas e cenas do cotidiano, em um registro de comportamento urbano

únicos do cinema documentário dessa época, que estava mais preocupado com as questões do campo que da cidade. Curiosamente, o edifício onde foi filmado parte do filme é vizinho do prédio onde trinta e cinco anos depois Eduardo Coutinho faria **Edifício Master** (2002).

Realizado três anos após o golpe militar de 1964, foi o primeiro longa metragem de Arnaldo Jabor. Inspirado nas inovações estéticas e técnicas do Cinema Verdade, o cineasta faz uma pretensiosa análise da mentalidade da classe média brasileira, criticando com indignação e ironia o seu conservadorismo e “ingenuidade”, ao apoiar (ou se omitir) a derrubada do regime democrático no país e a não preocupação ou ainda, a não responsabilização com os rumos sociais e políticos do país.

Com gravador na mão e câmera ligada, o cineasta procura saber o que os entrevistados pensam sobre diversos assuntos, mais precisamente o significado da expressão “opinião pública”. O filme também analisa a influência de fenômenos da cultura de massas, como a televisão e seus programas de auditórios, novelas e cultos aos ídolos de música popular, enfatizando seu perfil “alienador” e os considerando como elementos que criavam uma realidade fictícia que omitia as verdadeiras realidades brasileiras. **Opinião pública** (1967) trata ainda a relação da classe média com as religiões embora de forma estereotipada. Mas, ao abordar cultos de umbanda, espiritismo e da igreja católica, insinua que as pessoas desta classe não teriam consciência política e tentam resolver seus problemas de maneira individualista e apelando para soluções consideradas pelo cineasta como milagrosas (GUIMARÃES, 2008, p. 72).

Deste modo, se, por um lado, Jabor busca ouvir as pessoas, por outro, o filme deixa sempre as suas falas incompletas, cortadas, não as deixa falar até o fim e insinua o desconhecimento destas a respeito dos problemas sociais. Assim que o diagnóstico é feito, corta-se a fala e o narrador entra para julgá-la, invariavelmente reprovando e desmerecendo o que foi dito, sem oferecer qualquer direito de resposta da mesma.

Em uma atitude oposta, J. M. Salles buscou ter o cuidado de comprovar em campo suas hipóteses. Logo, colocou-se sempre na posição de quem *não sabe*, mas *quer descobrir*. Uma metodologia que impôs ao diretor estar permanentemente atento a todos os acontecimentos e detalhes que envolvem o processo de filmagem e suas possibilidades dentro da confecção de um filme como um todo. Porém, para que esse método fosse possível, predis pôs que o mesmo estivesse aberto para as interferências do mundo, independente da magnitude dos gestos. Neste sentido, o esforço do diretor foi de estar atento a todos os acontecimentos e ocorrências que surgiam no momento da filmagem e decidir como

enquadrá-los no sentido de obter uma imagem que captasse o essencial e fosse coerente com as premissas do filme e o desejo representação dos entrevistados.

O trabalho de J. M. Salles embora se inspire muito do trabalho de Eduardo Coutinho, também possui características diversas do próprio. Coutinho teve como marca realizar filmes que privilegiavam histórias de pessoas comuns. Além de **Cabra marcado para morrer**, outros trabalhos destacados de sua carreira são os documentários **Santo forte** (1999), **Edifício Master** (2002), **Peões** (2004), **Jogo de cena** (2007) e **As canções** (2011).

Avesso às idealizações em torno do artista, especialmente em relação a si mesmo, segundo Lins (2007, p. 11), para Coutinho, o cinema não era inspiração, genialidade ou isolamento, mas sim um trabalho árduo, interação com o mundo e reflexão. O trabalho de Coutinho ficou caracterizado pela profundidade e sensibilidade com que abordou problemas e aspirações das pessoas comuns. Político, sem ser panfletário, explorou as emoções humanas sem sentimentalismo nem truques. Abordava a realidade com um olhar atento e compreensivo, dando a voz (ao invés de manipular) e concedendo, na montagem, o tempo necessário em cada plano para que os entrevistados pudessem revelar de forma mais transparente, suas angústias, críticas, desejos e valores.

Segundo Lins (2007, p. 11), Coutinho dissolveu vários dos mitos em torno dos documentários, derrubando o mito da neutralidade, tão caro à linguagem clássica do gênero, desfazendo a separação que existia entre o diretor e os personagens. Descomplicou o processo de filmagem insistindo na ideia que era possível filmar e experimentar com pouco dinheiro, fazendo uso das tecnologias leves e de baixo custo. Logo, Coutinho representou um cinema que desconsiderava roteiros, pois ponderava que os mesmo desvirtuavam esforços e corroía a possibilidade da criação de algo inesperado nas filmagens. O documentarista partia somente de um projeto inicial, porém, o filme não estava dado logo de início. Dependia do desenvolvimento de um processo, que podia ser rico, que podia ser menos rico, levando a este ou àquele resultado. Era só no final da filmagem que conhecia-se o resultado do seu material. É um documentário que trabalha com o princípio da incerteza e do encontro com pessoas diversas.

O problema de se trabalhar com o acaso é a possibilidade real de o filme não cumprir as expectativas do projeto ou ainda sequer ser realizado, somado a isto, como praticamente tudo é filmado, existe um grande desperdício de tempo e recursos na gravação das cenas que acabam cortadas na edição. Para um cineasta como J. M. Salles, que detém muitos recursos financeiros, isto poderia não ser uma desvantagem, agora para um cineasta de pequeno ou

médio porte, podia se tornar um pesadelo. Neste ponto, a polêmica da origem dos recursos para a realização das produções se torna recorrente, afinal, como mostrado antes, a maioria dos filmes se utiliza dos recursos públicos, se os mesmos não se concretizam, o déficit não é do diretor e sua equipe e sim do contribuinte.

Um trabalho do cineasta bastante representativo do estilo de cinema que Coutinho perseguiu foi **Edifício Master** (2002), que abordou sobre a vida dos diversos moradores de um antigo e tradicional edifício situado no bairro Copacabana na cidade do Rio de Janeiro/RJ. Na produção do filme, o diretor e sua equipe se mantiveram durante três semanas dentro do edifício, literalmente morando no local, com a intenção de que ocorresse uma aproximação entre a equipe e os moradores, com o intuito de conhecer melhor as pessoas ali residentes. Coutinho e sua equipe entrevistaram um total de 37 moradores extraindo histórias íntimas e pessoais de cada um deles, os quais eram as personagens principais do filme e não o próprio edifício.

Neste filme e em outros que realizou, além da atitude descritiva, outro elemento singular foi o modo como produziu e utilizou as entrevistas que fazia, onde buscava não somente ouvir pessoas, mais interagir com elas ao longo do processo, permitindo diálogos mais espontâneos e menos forçados fazendo filmes com as pessoas e não sobre as pessoas. O poder da oratória é algo que sempre fascinou o cineasta, que não media esforços em seus filmes para que seus entrevistados falassem a maior quantidade e variedade de assuntos possíveis durante as entrevistas. O cineasta destacava ainda ao longo da narrativa os silêncios, as hesitações, os imprevistos, as negociações e as reações das pessoas abordadas, desmitificando a objetividade da linguagem clássica do gênero e suas falas assertivas (LINS, 2007, p. 107).

Muitas destas características do fazer documental de Coutinho foram apropriadas, aprofundadas e inovadas por J. M. Salles. No documentário de J. M. Salles também fazia parte da produção não saber direito logo de início o resultado final da filmagem. O cineasta não sabia de antemão o *que* iria acontecer e *como* iria acontecer este processo. Na maioria das vezes, ele teve de se adaptar às condições dadas pelo lugar e pelas pessoas presentes.

Em **Notícias de uma guerra particular** (1999), por exemplo, o planejamento para a realização foi mínimo. No início, o projeto até era outro. J. M. Salles e Kátia Lund, sua parceira, almejavam fazer um filme sobre ação comunitária numa favela do Rio. Entretanto, ao pesquisarem sobre a região, perceberam a influência do tráfico de drogas no local. Logo,

fizeram o documentário em regime de urgência num estilo de reportagem, resolvendo os problemas no próprio momento da filmagem.

Logo, a delimitação do objeto foi fruto de uma interrogação. Mais do que isso, foi o resultado de um esforço interpretativo de entender que as ações comunitárias talvez não fossem a temática mais importante para um filme naquele momento. Neste sentido, o esforço de reflexão crítica apareceu como um componente indispensável para que o filme fosse bem sucedido.

Em uma entrevista ao site Críticos (2003, s/p) J. M. Salles mencionou que:

“O documentário precisa do acaso, toda a vitalidade do documentário nasce do acaso. Nasce do Nelson dizer: “perai, eu não vou mais falar sobre a Guiomar porque eu estou vendo que não funciona. Mas deixa eu pôr um disco”. Isso não foi planejado. E v. tem que entender que é no rosto que ele estava homenageando ela. Há dez anos, quando eu ainda era ingênuo na minha profissão, eu diria para o Toca: “desliga a câmera, vamos ouvir isto porque ele quer, apenas por respeito, e depois a gente retoma a entrevista”. Com o tempo, vendo cinema direto, vendo o Coutinho, percebi que é o olhar que exprime. São as pequenas coisas e não as grandes”.

Embora este tipo de proposta seja comum na atualidade, foi uma novidade para a época. O cinema documentário sempre foi um estilo mais livre que o ficcional. Assim, Na prática, não existem regras predefinidas quanto à maneira de se abordar qualquer objeto considerado válido ou pertinente para um filme documentário. A princípio, todos os tipos de abordagem de um problema preciso são válidos, *a priori*. Nichols (2005, p. 72-75) mostrou que filmando em estúdios ou fora deles é importante aos cineastas saber delimitar o seu objeto e “dialogar” com o tema. Se não é necessário que o cineasta ofereça todas as respostas que um determinado objeto suscita, por outro lado ele deve poder oferecer, ao menos, as perguntas pertinentes que se impõem em face do objeto escolhido. Não há, tampouco, necessidade de que o tema seja absolutamente inédito no conjunto dos problemas normalmente contemplados, mas se pressupõe que o documentarista não deve realizar na tela, uma mera síntese da literatura disponível. A relação que o documentário estabelece com a realidade perpassa, essencialmente, pelas escolhas que o cineasta faz no que concerne ao tema e ao modelo, bem como pelas significações que esse gênero fílmico ganha enquanto fazer cinematográfico.

Em relação às formas de utilização das entrevistas, J. M. Salles buscou ter bastante cuidado e reflexão sobre como realizá-las por abordar pessoas reais e comuns. Logo, coube ao cineasta perceber nas entrelinhas as estruturas que organizavam o discurso do entrevistado e

saber dos riscos da exposição de sua pessoa e da pessoa entrevistada, o que nem sempre é uma tarefa fácil.

“O que nós documentaristas temos de lembrar o tempo todo é que a pessoa filmada possui uma vida independente do filme. É isso que faz com que nossa questão central seja de natureza ética. Tentando descrever o que fazemos numa formulação sintética, eu diria que, observada a presença de certa estrutura narrativa, será documentário todo filme em que o diretor tiver uma responsabilidade ética para com seu personagem. A natureza da estrutura nos diferencia de outros discursos não-ficcionais, como o jornalismo, por exemplo. E a responsabilidade ética nos afasta da ficção” (SALLES, J. M., 2005, p. 70).

Sobre as problemáticas das entrevistas nos documentários, Nichols (2005, p. 37) refletiu que além de questões éticas, em qualquer entrevista, a veracidade das informações prestadas pode ficar por vezes em suspenso. Assim, o cineasta precisa estar sempre alerta quanto às informações oferecidas pelo entrevistado, pois a pessoa pesquisada pode assumir uma representação que não é a sua, personificando um personagem que nada tem a ver com ela na vida real, ou ainda, ela pode incorporar o personagem e transmitir as informações que ela acredita que o pesquisador queira ouvir. Sendo assim, consciente ou inconscientemente o pesquisado poderia tentar enganar ou ludibriar o pesquisador oferecendo informações falsas ou imprecisas.

E, Nichols (2005, p. 45) alerta que existem muitas coisas que não são ditas no contato entre entrevistador e entrevistado. Deste modo, se o cineasta não estiver atento, poderá perder as sutilezas e a real mensagem que a pessoa quer passar e, muitas vezes, ela não sabe como ou não tem coragem de revelar. Por isto o entrevistador não deve prejudicar o que está sendo dito por conta da imagem do outro ou de sua forma de falar e deve saber fazer as perguntas certas para realmente entender a situação que se coloca e, dependendo da situação, decidir que rumo tomar.

Outra insurgência que pode ocorrer quando o entrevistado se inibe com a presença das câmeras, não relatando a mesma informação que havia passado com os equipamentos desligados. Isto porque com as câmeras ligadas para a entrevista se distanciam de uma conversa informal, expondo o depoente às situações e às representações que podem fugir ao seu controle (NICHOLS, 2005, p. 45).

Neste sentido, como mostra Pollack (1992, p. 203-207), a memória é sempre uma construção feita no presente a partir de vivências ocorridas no passado. Por vezes, as



memórias individuais e as coletivas se confundem, porque as pessoas não vivem isoladas socialmente, mas estão sujeitas às influências dos grupos a que pertencem e com os quais se identificam. O autor menciona que em qualquer conversa se filtra as lembranças, ativando aquilo que se pretende revelar e que tenha significado pessoal. Assim, talvez a pessoa não impeça certas lembranças aflorem, mas pode controlar a forma como essas lembranças sairão da esfera do íntimo, do privado, e ganharão vida própria no público.

Deste modo, J. M. Salles sempre pensou as entrevistas em um constante diálogo com Coutinho, assim, as pausas, as hesitações e os silêncios dos entrevistados tiveram grande destaque dentro de sua cinematografia no sentido de complementar as reações dos entrevistados perante as perguntas do cineasta e qualificar as tensas relações que sempre ocorrem neste encontro com as pessoas abordadas.

Por isto, no documentário de J. M. Salles, a avaliação da coerência entre suas intenções e seus atos, seu preparo e suas pretensões e das razões de decidir por uma ou outra cena entre as várias opções existentes foram permanentes. Nesse contexto, o trabalho do diretor correspondia em traduzir suas intenções, transmitir o que considerava essencial naquilo que seria filmado, no sentido de manter o público em sintonia com determinada ideia, sentimento ou percepção.

Às vezes, uma pequena fala, gesto ou conflito poderia ser de vital importância no produto final. Em **Entreatos** (2004), existe uma cena importante neste sentido, em que o ex-deputado José Dirceu questiona a equipe de J. M. Salles sobre os motivos da realização da filmagem do comitê político de Lula e as intenções da produção com as imagens<sup>49</sup>.

Dirceu: “Está gravando isso? De quem é esse pessoal? Que João Salles?”  
Gilberto Carvalho: “É de confiança, as fitas são guardadas no cofre.” Dirceu: “Vai nessa... Se você soubesse o que eu tenho de outras campanhas não falava isso” (ENTREATOS, 2004).

Na edição do filme, J. M. Salles poderia ter cortado a cena, mas preferiu deixá-la porque ela mostra que toda ida a campo é sempre uma invasão à realidade social de outra pessoa e nesta relação, há sempre conflito com as pessoas abordadas. Ao questionar a filmagem da equipe do cineasta, Dirceu defende sua liberdade, sua privacidade e os possíveis

---

<sup>49</sup> Importante citar que esta cena após as denúncias de participação ativa de corrupção no processo foi indiscriminadamente usada em propagandas políticas e em eleições posteriores como sinal do autoritarismo de Dirceu, sua influência no governo Lula e seu comprometimento com o esquema. Em 2012, Dirceu foi condenado a 10 anos e 10 meses de prisão, em regime fechado por conta da sua participação no processo.

usos de sua imagem. Ninguém é obrigado a ser retratado por um filme ou uma pesquisa, neste sentido, as negociações no documentário são muito importantes.

Em relação ao financiamento dos filmes, por utilizar recursos públicos e seu *status* social, J. M. Salles sempre foi muito cuidadoso neste processo de delimitação de um tema, projeto e roteiro para evitar críticas e polêmicas e conquistar os editais de financiamento almejados, uma preocupação que Coutinho nunca teve, tanto que o mesmo delegou estas funções ao próprio J. M. Salles quando entrou para a equipe da produtora Video Filmes.

Em minhas pesquisas compreendi que J. M. Salles em todos os seus filmes, para evitar partir de uma proposta aparentemente vazia, utilizou-se do artifício de logo nas cenas iniciais estabelecer uma pergunta chave sobre a temática dos seus filmes e estruturou a trajetória das narrativas dos mesmos em uma grande busca para as responder. Por exemplo, em **Santa Cruz** (1999) a pergunta foi: “como uma doutrina que prega a abstinência de tanta coisa consegue prosperar exatamente ali onde as pessoas têm tão pouco?”. Em **Futebol**: “o que acontece na vida de alguém quando o melhor ficou para trás e você passa a ser referido no passado, você deixa de ser conjugado no presente?” Em **Jorge Amado**: “como é possível que um romancista que não é forçosamente o nosso escritor mais original, talvez seja o nosso escritor mais importante?”

Após a intenção formulada, é anunciada ao seu público a forma como foi conduzida e pensada as filmagens. Neste processo, percebe-se que todo o procedimento para a realização do filme é definido por este delineamento abstrato que, pouco a pouco, vai se configurando em imagens, cenas e sons. Embora realizasse todo um planejamento da produção previamente e a partir destas questões iniciais, raramente J. M. Salles elaborou roteiros prévios. Assim, a estrutura narrativa se fazia a medida que os filmes avançavam, incorporando o acaso e as negociações com as pessoas entrevistadas.

Os documentários de J. M. Salles, portanto, foram realizados não para encontrar respostas objetivas, mas para estimular o pensamento, incentivando seu público a se tornar mais crítico e capaz de considerar diferentes perspectivas em relação a um tema. Isso, obviamente, necessitou de uma intervenção específica na narrativa, não ficara apenas nas realidades aparentes, interrogando diferentes grupos, classes e pessoas envolvidas e, assim, permitiria que os próprios sujeitos dos filmes propusessem dúvidas, questionassem ideias prévias, e nos levasse a pensar suas realidades de outras maneiras.

Segundo J. M. Salles:

“Um documentário que se preste não fala só sobre o que está fora, sobre o mundo, sobre o que está do lado de lá da lente, mas tem que falar sobre o

que está do lado de cá, sobre o próprio filme. Ele tem que ser, sem dúvida nenhuma, uma representação do mundo, mas também uma reflexão sobre o cinema” (J. M. Salles apud VILELA, 2010).

Em relação aos filmes de seu irmão W. M. Salles Jr., as diferenças ocorrem na forma e no sentido que o cinema tem cinema para ambos. Assim, não correspondem apenas a atuação de ambos em gêneros cinematográficos diferentes, embora o mesmo já tenha no início da sua carreira realizado diversos documentários e tenha trazido para seus filmes de ficção, diversas técnicas empregadas em documentários.

W. M. Salles Jr. possui um cinema influenciado por diretores como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos do Cinema Novo e o cineasta italiano Michelangelo Antonioni, com os quais dialoga intensamente. O diretor revisitou símbolos e discursos do Cinema Novo, reintroduzindo-os nos contextos brasileiros e latino-americanos surgidos a partir dos anos 1990. Tem preferência pelos filmes de estrada (também conhecido como *road movies*), isto é, um cinema que a partir de metáforas de viagem, aborda nas narrativas encontros, partidas e buscas de sonhos e mudanças, dois exemplos de filmes assim foram **Central do Brasil** (1998) e **Diários de Motocicleta** (2004). O formalismo das cenas também é uma de suas marcas, em seus filmes, a fotografia é bastante elaborada, a montagem elegante e existe toda uma cuidadosa direção de atores (ALTMANN, 2010, p. 149-152).

Já o cinema de J. M. Salles passa longe destas preocupações técnicas, ele anseia muito mais pela captação da emoção nos depoimentos coletados no calor do momento, do que pela estruturação dos enquadramentos, embora também sempre reflita sobre isso. Quando questionado sobre as diferenças para com seu irmão, J. M. Salles afirmou para a Agência Estado (2000):

“O Waltinho é alguém que acredita que a verdade acaba transparecendo na beleza. Ele não é um formalista, não é a beleza pela beleza. Ele acha que a beleza tem de traduzir o espírito da história que ele está contando. Existe uma preocupação formal em seus filmes, que não é um esteticismo artificial, mas é imaginar que a maneira que você enquadra a cena está intimamente ligada à maneira que você vai contar essa história. Entre os documentaristas que o Waltinho admira está o (Robert) Flaherty, que talvez tenha sido um dos mais perfeitos da história sob o ponto de vista formal, estético. Isso para mim não é importante. Não me importo com a estética suja, com a ausência mal enquadrada, isso para mim não é um problema, às vezes é até uma virtude. Acho que talvez aí esteja a nossa maior diferença. Eu me toco mais por aquilo que não me parece preparado, excessivamente pensado. Prefiro o súbito ataque, o reflexo, Waltinho prefere o raciocínio. Eu jamais poderia fazer Central do Brasil, mas acho um filme quase perfeito, para não dizer

perfeito. Mal comparando, Waltinho não teria feito Notícias da maneira que eu fiz, o que não impede que ele ache um filme bom sobre o assunto”.

Sendo assim, J. M. Salles e os cineastas envolvidos em torno da Video Filmes estiveram comprometidos com o fim do ilusionismo cinematográfico nos documentários brasileiros. Como mostra DA-RIN (2004, p. 170), esta forma de documentário mais reflexivo não possuiu preocupação com o mundo representado, mas com o próprio processo de representação.

Deste modo, além de se assumir como manifestação estética, o documentário reflexivo teve por objetivo evidenciar as marcas de produção do filme, ao invés de escondê-las, para garantir sua isenção. A partir de **Notícias de uma guerra particular** (1999), J. M. Salles passou a expor invariavelmente todo o aparato fílmico, assim, por vezes o espectador conseguia ver as câmeras, a equipe, o trabalho de busca pelos entrevistados. Portanto, os filmes fizeram questão de mostrar que foram frutos de um pensamento do cineasta, evidenciando em quais condições seu filme foi produzido e como se deu este processo, para que os espectadores percebessem que tudo aquilo é uma criação e que, por isso, possui uma impressão profunda das subjetividades dele e de sua equipe (DA-RIN, 2004, p. 170).

Em **Entreatos** (2004) e **Nelson Freire** (2003), os entrevistados chegam mesmo a interagir com a equipe de gravação em diversos momentos. Lula em uma dada cena, segura o equipamento de som de um técnico. Freire olha para a câmera diversas vezes durante o filme. Mas aqui cabe um detalhe, ainda que deixasse à mostra a equipe e o aparato técnico, em muitos dos seus filmes J. M. Salles, pouco ou sequer participa das gravações, deixando as mesmas a serviço de uma equipe contratada. Este lado é complicado, quando se pensa em seus filmes em termos de autoria. Como dizer que um filme é seu, se você sequer participou das filmagens, delegando às outras pessoas um trabalho que deveria ser seu. Mesmo pensando em cinema como uma arte coletiva, este elemento foi muito indigesto em seu trabalho. Se por um lado não era sempre que J. M. Salles estava presente nas filmagens, é na montagem (ou edição) que vemos sua mão e seu poder de retórica e decisão.

A montagem no documentário e na ficção é muito diferente, porque no documentário muitas vezes nem o diretor tem ideia do material que ele tem em mãos. O documentário lida muito com o imprevisto, ficando à mercê dos acontecimentos. Assim, o roteiro final se escreve na mesa de montagem, uma vez que nem tudo que é planejado para filmar fica do modo como a equipe deseja. Portanto, é nesta etapa que se faz a linha da direção e onde o

filme de fato se constrói. É comum quando se prepara o recorte das cenas compreender as relações e conexões que estavam obscuras durante a gravação. Assim, a própria narrativa do documentário e sua estruturação, é construída somente para o resultado final (LUCENA, 2012, p. 97).

Porém, mesmo com um roteiro bem planejado, são comuns na montagem várias mudanças, tais como personagens que eram chaves se converterem em secundários e vice-versa, cenários que ficam melhores ou piores que o planejado inicialmente, entrevistas que pareciam bastante explicativas, ficarem na verdade bastante confusas, entre outros problemas. Assim, a montagem busca uma estrutura que ligue e ofereça sentido às imagens captadas. Por vezes aliás, é possível criar mais do que um único filme, e com diferentes recortes e abordagens, com a quantidade de horas gravadas ou ainda ter que descartar cenas e falas que possam comprometer tanto os entrevistados, como o próprio cineasta por trás do filme. Para **Entreatos** (2004), por exemplo, foram realizadas cerca de 240 horas de filmagem. Destas, J. M. Salles selecionou somente 2 horas para o filme, focando, prioritariamente, as cenas de bastidores, o restante das filmagens, infelizmente nunca vieram a público (LUCENA, 2012, p. 97-98).

Na montagem, o cineasta é livre para inserir dados ou imagens de arquivos, adicionar uma trilha sonora ou deixar sem qualquer som uma cena. Assim, ao longo deste processo, o cineasta pode inclusive manipulá-las da forma como desejar, até mesmo de forma imprudente ou para forçar uma situação que possa não ter ocorrido. Logo, é preciso sempre desconfiar do documentário. É muito ingênuo pensar que os documentários visam apenas ao conhecimento em si, ou satisfazer o desejo do cinegrafista pela aquisição do saber. Mesmo o cineasta que se coloca como alguém que trabalha “pelo bem de todos” adota, inevitavelmente, uma definição do que seja este “bem”, e coloca seu trabalho a favor deste objetivo. (NICHOLS, 2005, 163-164).

Muitos documentários não deixam expressos seus valores e as intenções políticas de modo claro e objetivo. Existem documentários que são encomendados e expressam informações e valores que beneficiam os grupos contratantes. Documentários biográficos, por exemplo, quase sempre possuem este problema porque a narrativa costuma apresentar apenas características e histórias favoráveis à pessoa retratada, evitando expor conflitos, desatinos e erros da pessoa abordada, por isto, precisam ser vistos e analisados com bastante cautela (NICHOLS, 2005, p. 166).

No cinema, o viés documental historicamente foi ponto de partida para as discussões sobre os limites entre realidade e ficção, verdadeiro e falso, real e virtual e acerca de conceitos como autoria, autoridade e autenticidade. Pensar que seja possível encontrar no meio social a mesma realidade registrada pelos cineastas, evidentemente, traz muitos problemas. No caso do documentário, a impressão da realidade conduz o público a acreditar na veracidade daquilo que vê, na ligação direta das imagens com seu mundo vivido. Com isto, aparece uma questão intrínseca à prática documental. Se o documentário pode manipular a verdade ou criar uma verdade parcial, como valorar sua ética?

Como observa Omori (2009, p. 289), embora o cinema tenha qualidades indiscutíveis para a pesquisa da cultura e identidade dos povos em geral, possui, ao mesmo tempo, a fragilidade de induzir a erros de interpretação. Nichols (2005, p. 28) mostra que nos filmes de ficção, os personagens seguem um roteiro estabelecido, com pouca ou nenhuma modificação. O ator é valorizado pela qualidade da sua atuação, não pela fidelidade ao seu comportamento ou personalidade habitual. No caso da não-ficção, isso não ocorre, as pessoas são tratadas como atores sociais. Após a produção do filme elas têm de continuar a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. O seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora.

No documentário é possível perceber que as pessoas são agentes de mudanças. Assim, faz-se necessário manter uma relação de igualdade entre documentarista e entrevistado. Isso porque o depoimento dessas pessoas “normais”, tratando-se das questões políticas e sociais, vale muito mais do que o pensamento unilateral dos representantes políticos. E, a utilização de certos depoimentos dentro do documentário pode gerar grande repercussão e problemas posteriores, por conta dos aspectos ideológicos pessoais.

Devido a isto, o conflito entre o pesquisador e pesquisado é inevitável. Assim, a ética é um conceito muito importante no campo e existe nas relações pesquisador/objeto/público para que as partes se tratem de modo honesto e justo. Além disso, o pesquisador deve compreender que uma brecha na ética profissional pode prejudicar todo o seu trabalho e colocar sob litígio também a própria atividade documentária.

Assim, esta questão dos modos mais éticos de como se relacionar com seu objeto e seu informante é um assunto extenso e parte de uma premissa simples. Quais as consequências dos filmes para o grupo que está sendo estudado? Em que momento o cineasta

fez uma reflexão sobre os reflexos de suas análises para a população após a exibição de seu filme?

Somado a isto, o grau de mudança de comportamento e personalidade das pessoas, durante a filmagem, pode introduzir um elemento de ficção no processo do documentário. Inibição e modificações do comportamento podem se tornar uma forma de deturpação, num sentido, mas também documentam como o ato de filmar altera a realidade que se pretende representar.

Por outro lado, por razões éticas, existem limites quanto ao que pode ser dito, revelado e mesmo filmado sobre a realidade estudada. Deve-se, também, saber discernir as diferenças de códigos culturais do próprio documentarista, dos sujeitos da sua pesquisa e do público. Um filme representativo desta tensão foi **Di Cavalcanti** (Glauber Rocha, 1977) que retrata o enterro do artista que dá nome ao filme. Segundo Baggio (2009, p. 167), o filme foi bastante criticado desde a sua produção por sua temática e insistência do diretor em seguir em frente com a produção, mesmo com a proibição da família do artista<sup>50</sup>. Outro lado tragicômico desta história ocorreu quando Glauber Rocha faleceu em 1981 e o cineasta Sílvio Tendler gravou seu enterro sendo igualmente impedido de exibir as filmagens depois de uma ação judicial por parte da família de Rocha. No entanto, Sílvio Tendler não desistiu de fazer um filme com aquelas imagens. Em 2003, ele convenceu a mãe de Rocha, a liberar o material que acabou fazendo parte do filme **Glauber, labirinto do Brasil** (Sílvio Tendler, 2003).

Logo, todas estas ponderações e princípios morais são importantes para que o desejo do cineasta em realizar um filme e o desejo dos indivíduos de terem suas identidades respeitadas, seus direitos sociais e sua dignidade pessoal sejam preservados. Para buscar evitar este conflito e ações judiciais posteriores, Nichols (2005, p. 29) mostra que é comum a preparação de um documento assinado entre todos os envolvidos no projeto tratando a respeito daquilo que será pesquisado, perguntado ou filmado e o consentimento das pessoas sobre a temática abordada. Esse princípio, garante que fique claro aos participantes de um estudo, as possíveis consequências da sua participação e até que ponto os colaboradores irão aparecer no resultado final do trabalho. Ainda assim, os conteúdos das cenas podem por vezes fugir do controle do cineasta e do grupo pesquisado, ocasionando problemas diversos.

---

<sup>50</sup> Desde 1979, o filme permanece com sua exibição proibida comercialmente em todo o Brasil devido a um mandado de segurança impetrado por Elizabeth Di Cavalcanti, filha adotiva do pintor, vetando a exibição do filme. Antes de ser proibido, o filme ganhou o Prêmio Especial do Júri do Festival de Cannes, em 1977. Em 2004, um sobrinho de Glauber Rocha disponibilizou ilegalmente o filme na internet (ACERVO O GLOBO, 2013).

Como apontou o crítico Guimarães (2011, p. 6-7), a questão da alteridade é crucial para qualquer documentário e se torna mais importante quando essa relação se estabelece a partir da diferença de classe. Especialmente em um país profundamente desigual como o Brasil, investigar as relações instauradas por meio da imagem entre o cineasta e as diferentes classes sociais para as quais este lança seu olhar é uma tarefa necessária para quem deseja pensar o documentário e, por meio dele, pensar o país.

Deste modo, segundo Lins e Mesquita (2008b, p. 33) os filmes de J. M. Salles se destacaram nesse conjunto, por terem criado temporalidades raras no documentário brasileiro atual, associando uma filmagem que privilegia o plano-sequência a uma montagem atenta e sensível às digressões temporais. E mais interessante, a cada filme buscou inovar e problematizar essas questões da montagem de forma cada vez mais aberta com seu público. Os filmes não nos envolvem com ordens ou imperativos retóricos, cabe ao espectador o julgamento a respeito da veracidade e da legitimidade do discurso apresentado na narrativa.

Porém, por não trazer as respostas objetivas que por vezes o público desejava ou estava acostumado a ter nos documentários das épocas anteriores, J. M. Salles sempre temeu o risco de ser mal compreendido com seu trabalho, uma vez que segundo ele, o documentarista não pode (ou não deveria) querer “ser Deus”. Segundo J. M. Salles:

“É perigoso você achar que, por ser artista, a obra é mais importante que esse tipo de consideração com o personagem. Muita gente acha que o fundamental é o filme, que o compromisso é com a obra e o personagem é secundário. Acho isso um perigo imenso. Acho que até para aguçar o sentimento de responsabilidade que você deve ter quando faz um filme é bom você não se dar tanta importância assim” (SALLES, J. M. apud VILELA, 2010, s/p).

Neste mesmo sentido, em outro momento, J. M. Salles afirmou que:

“Essa crença - descabida - na força do documentário como instrumento importante de transformação social explica boa parte dos problemas éticos nos quais incorremos. (...) Parafraseando Auden, seria bom se nos convencêssemos de que um documentário não faz nada acontecer. Seria um modo de errar menos” (SALLES, J. M., 2005, p. 71).

Deste modo, J. M. Salles acredita que seus filmes podem gerar discussões sobre os temas apresentados, no entanto, ele sempre refletiu que eles não irão resolver por si só a realidade encontrada.



### **3.6 Imagens da elite em Notícias de uma guerra particular e Santiago**

De um modo geral, historicamente existe por parte dos cineastas brasileiros, comumente oriundos da classe média e alta, um interesse maior em filmar e representar nas telas as classes menos favorecidas da sociedade, do que as classes mais ricas. Como aponta Ramos (2008, p. 205), “nos últimos cinquenta anos, parcela significativa da produção brasileira oscila em torno da temática da representação do popular”.

Isto ocorre porque o cinema brasileiro teve como tradição o gosto por temas que abordassem temáticas sociopolíticas como a reflexão sobre identidades e etnias. Mas, a representação do outro envolve uma questão que se encontra no centro de qualquer estudo sobre representações: o poder. Para Comolli (2008, p. 35), ao filmar o outro, filma-se na verdade o encontro do diretor com um mundo, com o mundo do outro, na maioria das vezes bastante diferentes entre si. Ocorre que ao filmar o mundo do outro, e consequentemente a relação que se estabelece entre quem filma e quem é filmado, imprime-se as relações de forças existentes entre ambos, uma vez que é notório que a câmera é um instrumento de poder. É preciso lembrar que as classe populares, via de regra, são muito mais frágeis perante o poder dominante e estão muito mais sujeitas a medidas repressivas que o documentarista, normalmente possuidores de uma situação financeira e profissional muito mais confortável e menos sujeita às punições de quaisquer espécies. É preciso sempre lembrar que os posicionamentos sociais e os discursos são elaborados dentro de uma sociedade desigual e reflete sempre os valores e contradições desta.

Logo, é necessário ressaltar que, ao representar esse outro excluído, as relações de poderes e resistência se tornam explícitas, seja através das estratégias e mecanismos de construção do outro, seja pela relação de contato que se estabelece entre quem filma e entre quem é filmado. As relações de poder contidas nos filmes ressaltam, sobretudo, as disputas pelo controle das representantes de quem se vê à margem da produção dos discursos.

Historicamente no Brasil, como mostra Bernardet (2007, p. 23), as pessoas que empreenderam pela área do cinema, em sua grande maioria, foram oriundos de famílias de classe média e alta, até mesmo porque o cinema quase sempre por aqui correspondeu a uma arte com onerosos custos de produção e escasso patrocínio e pífio retorno financeiro aos seus produtores. Assim, a afirmação de Bernardet (2007, p. 24) que a produção cinematográfica brasileira é realizada pela e para a classe média urbana permanece atual. Até mesmo Glauber

Rocha, o nome de maior expressão de um cinema crítico e engajado no país, teve origem de uma rica família de fazendeiros de Vitória da Conquista, na Bahia.

Mesmo na atualidade, a classe cinematográfica ainda tem dificuldade de se visualizar no interior dessa mesma elite. Grande parte dos filmes permanecem abordando classes e grupos sociais por vezes distantes dos mesmos dos realizadores, ainda que se utilize de diversos formatos e busque novas formas de representações dentro dos filmes, ou seja, ainda é mais comum no cinema brasileiro a prática de filmar muito mais “o outro”, no caso as classes mais pobres, do que as classes dirigentes.

Assim, a crítica é antiga e este fato não parece ser no cinema brasileiro um cenário que mudará tão cedo. Muitas vezes isto ocorre, porque não há um interesse em se reconhecer como parte do grupo social que se critica nos filmes. E, a possibilidade das outras classes se expressarem no cinema está em relação direta com a propriedade dos meios de produção (BERNARDET, 2003, p. 217; 2007, p. 24).

Embora o cinema documentário busque como meta prover uma alteridade às pessoas abordadas, revelando os anseios de como gostariam de ser representadas. Segundo Bernardet (2003, p. 217-218), no Brasil, apenas a partir de **Cabra marcado para morrer** (1984) buscou-se questionar de onde partia este olhar e a dominação da linguagem e dos meios de sua produção. Na opinião do autor, “os cineastas prefeririam resolver a questão imaginando-se os porta-vozes ou representantes do povo ou até mesmo a expressão da ‘consciência nacional’”, (BERNARDET, 2003, p. 217-218).

Mas, dos cineastas brasileiros, nenhum deles veio de uma origem tão abastada quanto J. M. Salles e seu irmão W. M. Salles. Ser oriundo de uma família bilionária e se enveredar pelo cinema, uma área com pouca perspectiva de ganho econômico, é algo que sobressalta em um primeiro momento ao olhar a trajetória de vida do cineasta. No entanto, ao olhar a trajetória de outros cineastas brasileiros e mesmo da própria família, ela não é tão incomum como se pode a princípio imaginar. Aliás, Miceli (1979), mostra que o envolvimento de pessoas oriundas de classe média e alta com produções artísticas diversas no Brasil é algo até recorrente e possui diferentes inserções, participações e impactos.

Assumindo quase um discurso de *mea culpa*, J. M. Salles em uma entrevista em 2001 ao jornal Folha de São Paulo, confirmou que:

“de um modo geral, o Brasil que aparece nos documentários é sempre um Brasil muito diferente daquele em que mora o documentarista. Com exceção de *Opinião Pública*, de Arnaldo Jabor, o documentarista brasileiro não se filma. Até porque, no fundo, é mais fácil filmar o que é diferente. Isso é uma

pena, porque o documentário brasileiro ainda precisa falar da classe média e - por que não? - da elite.” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2001)

O público que consumiu os filmes de J. M. Salles também, comumente, constituiu-se das pessoas de classe média e alta, tendo em vista que os mesmos foram exibidos somente em canais de televisão fechados e circuitos comerciais de cinema. Deste modo, como mostrou Lins e Mesquita (2008b, p. 127), a ausência das classes mais endinheiradas do país no cinema não-ficcional permaneceu patente. As chamadas classes médias e altas foram apenas um tema ocasional do documentário brasileiro da Retomada, constituíram um universo que não foi, explicitamente, tratado pelo documentário brasileiro, ao contrário da ficção.

A primazia pela representação das camadas mais pobres permaneceu um tema essencial dos documentários da Retomada, embora estes mesmos filmes apresentassem novas abordagens e trouxessem novas questões e dilemas. **Opinião pública** (Arnaldo Jabor, 1966), **Retrato de classe** (Gregório Basic, 1977), **Edifício Master** (Eduardo Coutinho, 2002) e **Santiago** (João Moreira Salles, 2007) foram raros exemplos de documentários que abordaram a classe média e alta, a elite permaneceu uma região de invisibilidade quase completa no panorama do documentário brasileiro (LINS e MESQUITA, 2008b, p. 127).

Todo o filme remete para modos de ver o nosso mundo. O cinema não-ficcional é uma obra de arte que carrega a visão de mundo de seu criador, tanto quanto qualquer filme de ficção esteticamente engajado. E, no cinema, aquilo que se passa fora da imagem é tão ou mais importante, do que o que está dentro do quadro. Com isso, embora os cineastas da Retomada assumissem um discurso de maior abertura e ética, a rigor, os filmes não deixaram de ser um discurso sobre os grupos mais baixos, ao invés de um discurso formulado por estes próprios grupos abordados. Assim, o documentário brasileiro da Retomada pouco se colocou perguntas como: Como é se ver a si mesmo através do olhar da elite? E como é o mundo visto a partir deles? O que e quem são essas pessoas realmente para eles, a partir do seu olhar? E como é que eu sei que há no outro um olhar que me vê, mas que nem sempre eu consigo traduzir o que diz sobre mim?

Por isso, é importante desconstruir a imagem dos documentaristas para termos um distanciamento crítico. Porque tal como ocorria nos documentários do Cinema Novo

abordados por Bernardet (2003, p. 40-48), corre-se o risco de tomar a imagem pela realidade e construir-se representações distantes das pessoas abordadas<sup>51</sup>.

No período da Retomada, surgiram várias escolas de cinema por todo o país e projetos para se criar cursos em comunidades carentes, de modo a se produzir filmes que trouxessem a visão do excluído a partir de suas próprias imagens. Mas, apenas recentemente com **5x Favela - Agora por nós mesmos** (2010) apresentou-se um filme de expressão que tentou balancear a questão, sendo o primeiro longa-metragem brasileiro totalmente concebido, escrito e realizado por jovens moradores de favelas.

Sobre esta questão no cinema brasileiro, J. M. Salles em entrevista ao jornal Folha de São Paulo (2001, s/p) afirmou que:

“(...) de todas as dificuldades que um documentarista enfrenta, essa é a mais árdua. No Brasil, documentarista geralmente é alguém favorecido filmando quem não é. Essa é uma situação complicada. Por mais que o documentarista negue, algum grau de culpa social acaba entrando nessa equação. Aliás, seria muito estranho se não entrasse. O resultado é que, na maioria das vezes, o documentarista já parte para gostar, o que significa ser condescendente, ou para ter pena, o que é pior, porque transforma as pessoas em vítimas (não falo na demonização porque no Brasil ela é menos frequente; de resto, o mecanismo é o mesmo, só troca o sinal). A vítima nunca é um interlocutor. Isso é um problema, porque para mim a tarefa do documentarista é fazer das pessoas interlocutores, gente que exige do espectador reflexão, e não pena. É difícil, mas possível: Walker Evans, Robert Frank e Frederick Wiseman conseguem. E, no Brasil, Eduardo Coutinho consegue”.

Logo, a quase totalidade de nossos documentaristas brasileiros das duas primeiras fases da Retomada preferiu não enfrentar a tarefa imaginada por J. M. Salles e o próprio cineasta só a encarou em **Santiago** (2007), último filme que realizou.

Por mais que os cineastas da Retomada quisessem deixar seus documentários mais verdadeiros, a diferença de classes e suas respectivas diferenças de olhares e perspectivas para com o mundo estão sempre onipresentes. Assim, o artista nunca expressa um ponto de vista isolado e individual, propaga antes, a perspectiva do grupo ao qual pertence. Como mostra Pontes (1997 p. 67), o mundo social é modelado por condicionantes sociais e culturais mais amplos e marcado por constrangimentos de várias ordens: jogos de poder, lutas classificatórias, disputas quanto ao modo legítimo de produzir conhecimento, relações de

---

<sup>51</sup> Fazendo um paralelo, é interessante pontuar que o cinema argentino recente há tempos busca superar esta problemática. Uma de suas grandes virtudes está na diversidade temática. Ao contrário do cinema brasileiro, cujas maiores bilheterias vêm da comédia, na Argentina, dramas da classe média são muito mais comuns e bem recebidos pelo público (MOLFETTA, 2008, p. 177-192).

gênero assimétricas, polêmicas públicas que ressoam em dimensões inesperadas da vida pessoal dos intelectuais que as promovem, padrões distintos de carreira e de sociabilidade.

Na trajetória de J. M. Salles, tirando seus trabalhos entre 1987 e 1994, **Jorge Amado** e **Nelson Freire** (2003), de 1995 a 2007, todos os outros documentários do cineasta seguiram esta linha de filmar as classes mais baixas sob os mais diversos aspectos. Os filmes acabam falando dos projetos de uma elite brasileira ativamente atuante nas instituições culturais e na política do Estado e do universo cultural e social no período.

Selecionei dois filmes de J. M. Salles, em que esta diferença de classes é interessante de ser observada no cinema de J. M. Salles: **Notícias de uma guerra particular** (1999) e **Santiago** (2007). A escolha dos mesmos se deu pelo primeiro abordar uma experiência de retratar uma realidade totalmente oposta a sua e o segundo tratar a trajetória da família do própria cineasta, realizando um filme que buscou mostrar os caminhos e memórias da mesma.

**Notícias de uma guerra particular** (1999) teve como mérito de ser o documentário pioneiro a registrar a verdadeira guerra civil entre traficantes e a polícia que vigora nas favelas cariocas, mas que também são localizadas em diversas comunidades do Brasil. Utilizando-se das práticas da reportagem, J. M. Salles, Kátia Lund e sua equipe buscaram reportar a respeito do tráfico de drogas no morro de Santa Marta não pelos olhares de especialistas ou pesquisadores, mas pelas pessoas que compõem e vivenciam diariamente tal realidade: os policiais, os moradores e os traficantes.

Na época, o morro era controlado por Márcio Amaro de Oliveira, vulgo Marcinho VP, que ficou nacionalmente conhecido por ser uma espécie de anti-herói do tráfico por dar voz a um movimento que ficou conhecido como “favelania”, que buscava conscientizar as comunidades carentes a lutar por direitos e, por frequentemente receber a imprensa para entrevistá-lo. Em 1996, o mesmo ganhou fama nacional ao autorizar a polêmica gravação, no morro, do clipe *They don't care about us*, do cantor americano Michael Jackson. Mas, este lado por vezes obscurece a faceta extremamente violenta comum a praticamente todos os chefes do tráfico (BENTES, 2007, p. 244).

A princípio, é quase impossível imaginar que uma pessoa com uma origem semelhante a de J. M. Salles possa subir em uma comunidade carente do Rio de Janeiro com o intuito de produzir um filme retratando a violência que ocorre naquele lugar. Para tanto e ter o mínimo de segurança na realização do filme, J. M. Salles precisou pedir autorização para Marcinho VP, e foi nesse momento que começou o envolvimento que, posteriormente, trouxe inúmeros problemas ao cineasta. Facilitou ainda a equipe do cineasta o contato que a

codiretora Kátia Lund já tinha com os moradores da região por ter sido produtora do já citado clipe do Michael Jackson (ALZUGARAY, 2002, p. 6).

Em um depoimento que consta nos extras da edição de **Notícias de uma guerra particular** (1999) lançada pela VideoFilmes, o cineasta afirma que:

“(...) Aí ele fugiu da prisão e quando a gente decidiu fazer o filme, em 99, alguém me levou até o local em que ele tava escondido, ele não tava no Rio de Janeiro, tava numa cidade fora do Rio de Janeiro, fora do estado do RJ eu fui até lá e me levaram até ele e eu conversei com ele, era o Márcio, e disse que queríamos fazer um documentário e que era muito importante conversar com o pessoal que representasse o tráfico, e ele disse que falaria e que colocaria, enfim, uma das pessoas que trabalhavam prá ele em contato com a gente e foi assim que a gente conseguiu filmar no Santa Marta” (NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR, 1999).

J. M. Salles conta neste mesmo depoimento que foi coagido pelos policiais para que não subisse o morro sem autorização dos mesmos, porém, nenhum desses policiais o impediu de subir. Com o tempo ganhou familiaridade com os moradores, o que facilitava o acesso e a abertura para as gravações e entrevistas. No entanto, tinha clara noção dos riscos que corria ao frequentar um lugar totalmente distante da sua origem e classe.

O projeto inicial era fazer um filme sobre um projeto de uma escola de balé para meninas, mantida por uma ONG da região. No entanto, a equipe ao perceber o contexto e a influência do tráfico de drogas na região mudaram subitamente o projeto. Assim, o filme problematiza o tráfico de drogas, violência e a miséria, situações pelas quais os moradores desta comunidade são submetidos cotidianamente.

A pergunta que permeou na pré-produção foi: como fazer um filme sobre pessoas que são tão diferentes de mim? A resposta foi que J. M. Salles e Katia Lund não se colocaram no lugar deles, na realidade, eles optaram em ouvi-los e filmá-los. O que não deve ser confundido com dar voz ao outro, conforme acreditavam os diretores dos anos 1960/1970, que, ao filmarem o excluído, o operário, acreditavam dar voz aquele que tinha sua vida filmada (BERNARDET. 2003, p. 40-48).

Embora a estrutura da narrativa misture elementos do documentário clássico, valendo-se de voz *over* na condução da trama, ela inova com a abordagem aberta das entrevistas, seguindo o estilo das reportagens, que buscam mostrar todos os lados dos envolvidos na questão, sem virar porta-voz de uma parte ou outra e sem o enfoque sensacionalista (ou alarmista) da mídia tradicional. Somado a isto, a narrativa traz diversas

imagens de arquivo, como fotografias e cenas de telejornais famosos, além de se apoiar em dados oficiais quando busca entender a dimensão do tráfico de drogas no Rio de Janeiro.

Ao deixar os entrevistados falarem sem impor grandes restrições, os cineastas puderam mostrar que os personagens envolvidos possuem total consciência da situação na qual convivem, o que contraria as perspectivas dos cineastas do Cinema Novo, e enriquece a narrativa com depoimentos que fugiram e muito do que se poderia esperar de pessoas destes grupos, assim, a narrativa rompeu com as “personagens tipo” do “modelo sociológico” tão criticado por Bernardet (2003, p. 40-48).

Logo, o filme não caracteriza um grupo social, generalizando sua ação, mas particulariza, expõe o depoimento de uma pessoa integrante do grupo, mas que não necessariamente representa todo o grupo. Este lado é evidenciado, por exemplo, nas intervenções do delegado Hélio Luz. Ele subverte a personagem tipo, pois sua fala destoa completamente, do que se esperaria ouvir de um chefe de polícia, como nesta fala onde ele diz:

“[...] a polícia precisa ser corrupta e violenta, nós fazemos a segurança do Estado, [...] temos que manter os excluídos sob controle. Vivemos numa sociedade injusta e a polícia garante essa sociedade injusta [...] Para o miserável, tráfico é emprego, não opção. É trocar R\$112,00 por mês por R\$300,00 por semana. A miséria é violenta” (NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR, 2009).

É neste momento que o filme ganha notoriedade. Se por um lado, o que o delegado falou não chega a ser novidade, por outro, quando esta fala parte de um oficial de destaque da Polícia Militar, a mesma toma uma dimensão crítica muito mais representativa.

Simmel (2011, p. 72) nos ajuda a compreender este aspecto quando ao afirmar que:

“Quando falamos com um padre ou com um militar, com um professor ou um artista, a consciência que temos de seu pertencimento a uma ou outra classe influi em nosso comportamento em relação a ele, e isso – é o que nos importa aqui – se sobrepõe à proporção na qual a profissão e suas implicações se tornaram parte integrante da própria personalidade. O indivíduo é marcado pela auréola da camada social que o cerca, do meio que compartilha com seus pares que, como ambiente ideal, colore de certo modo o comportamento que nele penetra”.

Outro exemplo ocorre no depoimento do policial Rodrigo Pimentel, na época capitão do BOPE (Batalhão de Operações Especiais). Ao invés do mesmo defender, irrestritamente,

as ações de sua corporação, ele tem uma fala crítica da atuação de seu batalhão, observando que o mesmo sozinho não muda as configurações daquela região, pelo contrário, a violência das intervenções policiais naquela região, muitas vezes atenuava os conflitos e envolvia pessoas que nada tinham a ver com a guerra no tráfico: “Olha, eu estou participando de uma guerra. Eu estou participando de uma guerra. Acontece que estou voltando para casa todo o dia. É a única diferença” (NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR, 1999).

Pelo lado dos traficantes, a narrativa mostra que o tráfico de drogas nos morros cariocas, era vista pelos grupos envolvidos como um comércio e uma profissão, uma alternativa altamente perigosa contra sua vida e a de sua família, mas, que fazia frente aos empregos formais de alta jornada de trabalho e baixos salários que os jovens dali comumente obtêm devido à pouca escolaridade e poucos capitais econômicos e culturais que possuem. Deste modo, a imagem dos traficantes atrai os jovens de baixa renda pelo sonho de ao vender produtos ilícitos de alta rentabilidade, possuir condições de ter acesso aos bens materiais que com um emprego comum eles não teriam acesso e pelo respeito que eles acreditam adquirir perante a comunidade, o que configura quase uma busca desesperada por identidade, dignidade e atenção.

Como o consumo de bens comumente é restrito às pessoas de baixa renda, o acesso a eles pelos traficantes, torna-se um motivo de orgulho e diferenciação social. Parafraseando agora Sansone (2000, p. 87), posso afirmar que tais objetos estão ligados ao corpo, aos costumes e ao comportamento, como elementos formadores de um estigma ou como sinais de mobilidade e sucesso, ou seja, a forma de acesso aos bens materiais pelo poder de compra, também é uma forma de segregação entre as classes. Assim, estes itens costumam ter para eles um significado especial, um sentido que é de diferente compreensão pelas mais diversas classes sociais. Por exemplo, o significado de usar um tênis de marca famosa por uma pessoa de uma classe alta, não tem o mesmo tratamento simbólico e concepção que o uso do mesmo tênis por uma pessoa carente.

Neste ponto ocorre uma das falhas do documentário que é tratar as desigualdades sociais no Brasil de forma tangencial. A falta desse debate é algo visivelmente sentida, pela temática, o debate deveria ter sido realizado ainda que rapidamente. Esta ausência deixa espaços teóricos e reflexivos que mancham o resultado geral da obra e o próprio desenvolvimento da narrativa. E, neste ponto, o cineasta poderia levantar algumas críticas a respeito do papel de sua classe social nestes quadros levantados pela narrativa.



O último grupo abordado são os moradores de Santa Marta, que correspondem a maioria das pessoas que residem na região, trata-se de um grupo bastante heterogêneo entre si, mas com estigmas em comum, como a pobreza, falta de estudos, de oportunidades, são pessoas que não possuem condições de morarem em outros lugares. Fatores que os obrigam a permanecer reféns desta guerra particular.

Para eles, o medo é mostrado como algo onipresente. Mas, o filme aborda que os moradores não defendem os traficantes, porém, sequer ousam questioná-los por temerem represálias, assim, procuram fazer “vistas grossas” ao que ocorre. Entretanto, os moradores igualmente também não possuem qualquer confiança na polícia, isto ocorre porque quando a polícia subia nos morros por vezes não era com a intenção de negociar, de distinguir trabalhadores de traficantes, ela atuava invadindo casas, desrespeitando direitos civis das pessoas, praticava agressões físicas, quando não torturava e roubava os moradores, entre outros atos. Por isto, o depoimento da moradora Janete é perturbador, ela afirma que o advento do tráfico chegou a ajudar os moradores de alguma forma, porque a partir deles os policiais nessas operações passaram a agir com mais “cautela” com medo de serem surpreendidos, porque os traficantes, segundo ela, teriam um “espírito suicida”. Segundo suas palavras, “eles não querem saber se vão morrer ou se vão matar”, assim, eles almejam defender a comunidade mesmo que isto custe suas vidas. Por fim, Janete em outro momento afirma que o tráfico em muitos momentos substitui o papel do Estado na região, tendo muitas vezes um papel assistencialista como uma forma de agregar alguma legitimidade a sua atuação. A moradora observa que a comunidade quando precisa de remédios, alimentos, materiais escolares ou de construção e não tem como pagar, os moradores pedem a alguém do tráfico e eles providenciam para sua família. Porém, o lado negativo do tráfico que fica em evidência segundo Janete, corresponde ao fato dos traficantes cobrarem uma dívida de alguma pessoa, eles não agem na forma da lei, e sim com a violência.

Dessa forma, ao filmar o outro em exclusão, Salles fugiu dos estereótipos muito comuns aos filmes realizados sobre os pobres: optou por não colocá-los como vítimas, tratando seus entrevistados pobres de modo fetichista e sacralizados, sem estabelecer real diálogo (LINS e MESQUITA, 2008b, p.30).

Assim, é possível perceber em **Notícias de uma guerra particular** (1999), a todo o momento, por parte dos moradores e mesmo dos traficantes filmados, uma resistência à imagem produzida e ressignificada pelos meios de comunicação de massa. A todo o momento, questionam seus papéis sociais em frente à câmera, utilizando-se das experiências

de vida e das precariedades de subsistência, como forma de autovalorização frente à exclusão promovida pela sociedade.

Outro dado bastante interessante para compreender a guerra do tráfico é a percepção trazida pelo filme que tanto as drogas quanto as armas não são produzidas no morro. Os pontos-de-venda controlados por pessoas como o traficante Marcinho VP acabam sendo a ponta visível de um esquema internacional que movimenta bilhões de dólares e cujos controladores de fato estão muito longe daquele local e das condições subumanas as quais são submetidos os habitantes destas comunidades.

Porém, a violência, o medo e a insegurança são ações onipresentes e determinantes nas trajetórias dos três grupos abordados, embora a vida dos mesmos não se resuma somente às relações e interações que possuem no interior destes conflitos. E o mais interessante ainda é constatar que os três grupos são oriundos praticamente da mesma classe social. Até mesmo por isso, uma das críticas que J. M. Salles recebeu foi não ter evidenciado a voz do usuário, este oriundo muitas vezes de classes médias e altas e que contribui direta e indiretamente para o financiamento do quadro de violência apresentado pela narrativa.

Apesar destas falhas, **Notícias de uma guerra particular** (1999) foi muito elogiado pela crítica em seu lançamento, porém, a princípio o mesmo ficou restrito aos canais de televisão pagos, festivais de cinema e exibições em cinematecas e cineclubes. No entanto, três acontecimentos posteriores fizeram com que o filme ganhasse um público inesperado que fez com que este documentário tivesse uma repercussão para muito além desse público.

O primeiro foi a polêmica na qual o J. M. Salles se envolveu quando resolveu financiar uma bolsa de estudos ao traficante Marcinho VP com o intuito de que o mesmo largasse o tráfico de drogas e escrevesse um livro autobiográfico, fato que descrevo com mais detalhes adiante. O segundo momento de grande exposição da obra ocorreu em 2002, quando o filme foi vendido como conteúdo extra na edição internacional do DVD do filme **Cidade de Deus** (2002) e, por fim, o terceiro momento ocorreu quase por acaso com o sucesso do filme **Tropa de Elite** em 2007. Na época, com a proliferação da pirataria, muitos camelôs começaram a vender os dvds falsificados de **Notícias de uma guerra particular** sob o nome de *Tropa de Elite II*, o que fez com que o filme pudesse ser visto por um público, que embora difícil de ser avaliado, chegou certamente na casa de centenas de pessoas (FINCO, 2012, p. 112).

Um contraponto interessante ao filme foi o livro **Abusado - O dono do morro Dona Marta** (2003) do jornalista Caco Barcellos, que narra a trajetória de Marcinho VP sob o

codinome “Juliano VP” e sua relação precoce com o tráfico de drogas. Ao contrário de J. M. Salles que em seu filme utilizou os nomes reais das pessoas entrevistadas. Caco Barcellos, ao utilizar codinomes, justificou que a intenção era evitar que seus entrevistados fossem vítimas de retaliações, tanto da polícia quanto de traficantes interessados em matá-los.

Resultado de quatro anos de trabalho por parte do jornalista, o livro traz vários detalhes da vida do traficante que nunca haviam sido trazidas a público, a origem de sua família, debate os motivos que o levaram a adentrar ao mundo do tráfico de drogas e discute no que isso impactou sua vida. Barcelos (2003) igualmente expõe a difícil vida dos moradores de Santa Marta, a onipresente violência, mas busca mostrar um lado “humano” dos traficantes e das pessoas que ali residem, ou seja, aborda suas histórias de vida e seus conflitos relacionados com a vulnerabilidade social, econômica e cultural aos quais estão submetidos, mas, também mostra o componente altruísta das pessoas, que se ajudam umas as outras para poder compensar o drama social que vivenciam.

Assim, levanta a tese de que os traficantes guerreiam sem bandeiras ou nem ideologias. Na realidade, eles se articulam pela vontade de poder, de dominação e pelas pulsões narcisistas que os levam a ver o mundo como uma extensão de si próprios. Uma passagem interessante do livro, é a narração em detalhes de como se deu o processo de autorização para a realização do clipe do cantor americano Michael Jackson e toda a repercussão gerada por este acontecimento.

Deste modo, Barcelos (2003) traz em seu trabalho, muito da psicologia envolvida pelas pessoas moradoras desta comunidade, seus desejos e angústias, suas visões de mundo e as relações que possuem com outras classes sociais, desvenda assim, os alicerces da cultura da violência e brutalidade tão comum no tráfico. Mas, é interessante pontuar que o autor foi tão condescendente com as atitudes de Marcinho VP quanto J. M. Salles e isto pode ter ocorrido, justamente, pela estrutura carismática do traficante tal como pontuava o sociólogo Max Weber, suas ações em benefício de sua comunidade e o poder midiático de sua imagem, que o mesmo conseguia trabalhar muito bem, mas que escondia suas ações criminosas, para com muitos que o enfrentaram ou que o questionaram. Aliás, por vezes, essas tais ações no livro aparecem camufladas ou transfiguradas, em atos de heroísmo ou de coragem, o que compromete a compreensão completa da figura do personagem.

Curiosamente, além de **Abusado** (2003) e **Notícias de uma guerra particular** (1999), Marcinho VP também já havia aparecido em outra produção importante, o documentário **Santa Marta – duas semanas no morro** (Eduardo Coutinho, 1987) em uma

breve entrevista ainda adolescente, quando ainda não havia adentrado ao mundo do tráfico, mas já relatava sobre a falta de expectativas e planos para seu futuro que já assumia como “causa perdida”.

Assim, por suas ações, o traficante ganhou apelido de “Robin Hood” da comunidade Santa Marta, e desde que participou do documentário **Notícias de uma guerra particular** (1999), Marcinho passou a manter contato não só com J. M. Salles, mas com outros cineastas, como Kátia Lund, e alguns intelectuais. Além desses relacionamentos, também foi amigo de jovens da classe média. Teve contato com ideias e livros que não faziam parte do cotidiano da favela. Leu obras como **Casa grande e senzala**, textos de Malcolm X, Che Guevara e do subcomandante Marcos, líder dos guerrilheiros zapatistas do México (BARCELOS, 2003).

Ao sair dos estúdios, J. M. Salles precisou lidar com as incertezas do contato intersubjetivo entre o pesquisador e o seu objeto. Ir a campo realizar pesquisa significa estabelecer interações sociais intensas entre o investigador e os sujeitos, negociações sobre acessos e proibições, compartilhamento de experiências e inúmeras consequências podem surgir do uso das imagens realizadas. Uma das consequências de levar às telas representações e histórias das pessoas comuns foi um grande problema legal que o cineasta teve devido à entrevista e relacionamento com o traficante Marcinho VP no filme **Notícias de uma guerra particular** (1999), com quem manteve contato, mesmo após o filme e precisou responder por isso judicialmente.

Aliás, vários dos envolvidos no filmes e as pessoas entrevistadas sofreram diversas repressões com a veiculação do filme. Por sua participação no filme, o policial Rodrigo Pimentel foi transferido e posteriormente saiu do BOPE. O delegado Hélio Luz deixou o cargo de chefe de polícia que exercia no governo carioca de Marcelo Alencar.

Em 2000, a Inteligência da Secretaria de Segurança descobriu através de escutas autorizadas judicialmente, que o cineasta pagava uma “mesada” ao traficante Marcinho VP, que na época estava foragido em Buenos Aires. Em sua defesa, J. M. Salles afirmou que dava uma bolsa mensal, no valor de R\$ 1.200,00 ao traficante com o objetivo de permitir que Marcinho VP se afastasse do tráfico de drogas e escrevesse um livro.

Na época Luiz Eduardo Soares, coordenador e subsecretário de Segurança deu uma declaração para a televisão defendendo que cineasta havia contado que, ao saber da história, ele e J. M. Salles procuraram ouvir criminalistas e segundo suas palavras, “todos foram unânimes em dizer que não havia crime, porque não havia dolo”. No entanto, o então governador do Estado do Rio de Janeiro, Anthony Garotinho, não concordou com a atitude de

seu subsecretário e o repreendeu duramente. O subsecretário rebateu o governador afirmando que eles tinham apoiado o cineasta e depois, quando ele contou sobre o assunto à imprensa, terem mudado de posição. Soares foi demitido pouco tempo depois deste fato quando entregou ao Ministério Público um dossiê de dez páginas, acusando a cúpula policial, incluindo o então chefe da Polícia Civil, Rafik Louzada, de envolvimento em crimes como extorsão e receptação de carros roubados<sup>52</sup> (TEIXEIRA, 2000, p. 15).

Na mesma época, na posse do novo secretário de segurança Josias Quintal, o ex-governador deu uma entrevista em que fez duras críticas à atitude do documentarista. Segundo o Anthony Garotinho, para a Revista Isto é (2002, s/p): “Essa história do livro foi criada para evitar que ele fosse preso (...) a Polícia não encontrou uma única menção a livro nos grampos feitos legalmente”.

Segundo o Garotinho, em declaração à Revista Isto é (2002, s/p.), a ajuda de Salles, que ele tratou como “mesada”, seria utilizada, supostamente, para manter o traficante escondido em Buenos Aires, na Argentina.

“É justo que alguém dê a um foragido da Justiça, matador, traficante, esturador de meninas, R\$ 1,2 mil para ele levar boa vida em Buenos Aires? Eu não estou fazendo nenhum tipo de acusação (...), mas lugar de bandido é na cadeia, e não dançando tango em Buenos Aires. (...) Se isso continuar acontecendo, quarta-feira todos vão dizer: “vamos assaltar, porque o João (Moreira Salles) ajuda” (...). Eu não estou fazendo nenhum tipo de acusação, mas, quer ajudar, paga escola para 200 crianças, constrói um centro comunitário, uma creche, no Dona Marta (morro dominado pela quadrilha de Marcinho VP). (...) A nossa política de segurança não separa bandido pobre de bandido rico; não estou dizendo que ele é bandido, mas ele terá o tratamento policial que os outros cidadãos têm”.

No primeiro semestre de 2000, o documentarista foi indiciado pela polícia. A Delegacia de Entorpecentes instaurou inquérito contra o cineasta e enviou ao Ministério Público três acusações: formação de quadrilha, envolvimento com narcotráfico e favorecimento pessoal. As duas primeiras foram de pronto arquivadas por falta de sustentação. A terceira foi encaminhada para o Juizado Especial Criminal. Em junho de 2002, um acordo encerrou o processo por favorecimento pessoal. Pelo acordo, o cineasta se comprometia a pagar multa (R\$ 7.400, em valores da época), revertida em benefício da

---

<sup>52</sup> No mesmo dia de sua demissão, Luiz Eduardo Soares foi acolhido pelo programa de estudos internacionais da Fundação Ford e se exilou voluntariamente nos Estados Unidos como professor convidado da Columbia University. Escreveu **Meu casaco de general: 500 dias no front da segurança pública do Estado do Rio de Janeiro** (2000), livro que inaugurou sua trajetória literária focada na violência dedicado a discutir não uma espécie de sociologia da violência, mas a expressão “política de segurança pública” como um tema em si.

Associação Beneficente Brasileira de Reabilitação (ABBR), além das custas do processo, e a prestar serviços comunitários, um pedido do próprio cineasta. Marcinho VP foi preso nesse mesmo ano e morto por asfixia em 2003 no presídio de segurança máxima Bangu III, no Rio de Janeiro (ÉPOCA ONLINE, 2003).

Em uma entrevista feita em um tom bastante tenso a Revista Isto É, questionado sobre sua relação com Marcinho VP, J. M. Salles afirmou que:

“Olha, eu tive uma relação com o Dona Marta, que é muito maior que a minha relação com o Márcio. Se a gente ficar nesta história do Márcio, vai parecer que eu gostei do bandido. Eu não gostei do bandido. Eu fico espantado com a dificuldade de uma parte da opinião pública de entender que um gesto possa se resumir apenas à solidariedade, como se tivesse que ter alguma coisa por trás, algum esqueleto no armário” (REVISTA ISTO É, 08/03/2000, p. 8-9).

Na mesma entrevista, sobre a ajuda financeira que deu a Marcinho VP, J. M. Salles afirmou que:

“Só falam dos R\$ 5 mil que dei para ajudar um bandido a escrever um livro. Esse valor não corresponde a meio por cento do que faço em outras áreas. Tenho um projeto chamado Villa-Lobinhos, orçado em R\$ 1 milhão, que dará bolsas para músicos. É um programa de excelência, para provar que um menino da Grota do Surucucu, uma favela em Niterói, pode se tornar um concertista. Nove meninos vão ganhar bolsa, auxílio para alimentação, aulas particulares e vão voltar à escola. Todo ano escolheremos outro grupo. Também tenho outro projeto de R\$ 300 mil para plantar árvores em subúrbios. Mas ninguém fala disso” (ISTO É, 08/03/2000, p. 8-9).

Posteriormente a confusão, Anthony Garotinho afirmou diversas vezes que foi perseguido politicamente por este caso. Em entrevista à Revista Istoé, atribuiu a esse “cerco” a sua derrota na eleição presidencial de 2002, que garantiu o primeiro mandato a Luís Inácio Lula da Silva, segundo ele, toda a imprensa do Rio de Janeiro se voltou contra ele, liderada pelas Organizações Globo, por causa das ligações que J. M. Salles tinha com a família Moreira Salles. Segundo Garotinho, até esse episódio, os bancos o “paparicava que era uma beleza”. Mas quando os telefonemas entre Moreira Salles e o traficante apareceram, a relação entrou em conflito. Relatou que:

“Sofri uma pressão terrível para que ele nem sequer fosse depor, a ponto de auxiliares meus saírem do governo. Não cedi. O rapaz foi lá, depôs, foi indiciado pelo Ministério Público e condenado a ensinar cinema” (REVISTA ISTO É, 06/09/2002, p. 8-9).

Anthony Garotinho (2002, p. 8-9) afirmou nesta entrevista que:

“Sei que houve uma reunião da Febraban, em que os banqueiros decidiram me bater porque o Dr. Moreira Salles era um homem intocável, e falar da família dele seria uma ofensa. Eu não tenho nada contra eles. Agora, eu não posso dar uma ordem para a lei ser assim para João da Silva e não ser para o João do banco. Não posso fazer isso! Ele mantinha um traficante hospedado num hotel em Buenos Aires, a pretexto de escrever um livro. Cadê o livro? Cobrem dele o livro que ia sair” (REVISTA ISTO É, 06/09/2002, p. 8-9).

Mas, pesou contra o governador diversas denúncias de crimes eleitorais. Em 2010, a Justiça Federal condenou o ex-governador e o ex-chefe da Polícia Civil do Estado Álvaro Lins, juntamente com mais oito pessoas, por crimes investigados durante a Operação Gladiador, realizada em 2006, pelo Ministério Público Federal (MPF) e pela Polícia Federal (PF). A Justiça atestou a prática de crimes como facilitação de contrabando, facilitação de exploração de jogos de azar (caça-níqueis) e corrupção ativa e passiva. Garotinho foi condenado por formação de quadrilha a 2 anos e meio de detenção, pena convertida em prestação de serviços comunitários e pagamento de cestas básicas.

Curiosamente, devido a estes conflitos, após o filme **Notícias de uma guerra particular** (1999), a temática da violência ou da pobreza, uma das tônicas do período da Retomada, nunca mais fez parte do trabalho do cineasta.

Mas, onde essa diferença de classe fica mais marcante e melhor trabalhada é no filme **Santiago** (2007), que se trata de um documentário que mistura fantasia e realidade para contar a história do mordomo Santiago, um argentino que, apesar de ser viajado e poliglota, dedicou sua vida a servir à família de J. M. Salles.

**Santiago** (2007) possui uma narrativa complexa que contém muitas histórias paralelas, atuando ao redor de uma trama principal, a história do mordomo Santiago. Assim, embora o filme aparentemente trate apenas deste personagem, se olharmos com maior atenção, veremos que a narrativa traz diversas biografias e memórias coletivas e individuais concorrendo conjuntamente, sendo que muitas delas necessitam de maior entendimento da história e trajetória da família Moreira Salles para melhor visualização e compreensão.

Como já dito anteriormente, a família de J. M. Salles fez parte de uma elite que almejava um país nacionalista, que buscava alavancar um grande progresso econômico social do país, através de políticas desenvolvimentistas. O filme, assim, evoca o legado de W. M.

Salles, principalmente sua fase como embaixador e ministro da fazenda, na qual participou diretamente da política interna e externa brasileira.

Assim, em **Santiago** (2007), o cineasta J. M. Salles coloca em prática, embora não sem enormes contradições, a ideia que vinha defendendo de produzir documentários voltados também para temas próximos à vida dos diretores e não apenas a representação de classes populares (FOLHA DE SÃO PAULO, 2001).

Neste filme, J. M. Salles retoma um projeto iniciado em 1992, porém abandonado. Mas, as imagens deste trabalho permaneceram guardadas e intocadas até 2005, quando o cineasta resolveu rever o material filmado e procurar entender porque não conseguiu na época terminar o filme surpreendendo-se com o que encontrou. Deste modo, inicialmente J. M. Salles busca traçar uma reflexão do que havia sido gravado, organizando uma interessadíssima discussão a respeito dos limites e proximidades existentes entre a documentação e a ficção. Deste modo, a narrativa se baseia nesta busca do cineasta ao encontro do personagem Santiago, das transformações que passou ao longo da edificação de seu trabalho e das memórias de sua família.

É difícil não comparar o que o filme de J. M. Salles com **Cabra marcado para morrer** (1984) de Coutinho, pela forma como o filme foi construído. Sendo iniciado durante a ditadura militar, este trabalho de Coutinho foi concluído somente dezessete anos depois. Assim, o filme busca mostrar a Retomada da narrativa mostrando as mudanças que ocorreram com as pessoas ao longo deste período e as mudanças que ocorreram com o próprio cineasta e seus métodos de trabalho neste espaço de tempo.

Mas, enquanto **Cabra marcado para morrer** (1984) busca retratar uma memória coletiva, **Santiago** (2007) busca retratar uma memória particular, embora evoque em alguns momentos diversas memórias coletivas. Outra diferença marcante entre os filmes são as personagens retratadas, **Cabra marcado para morrer** (1984) foca a trajetória dos militantes das Ligas Camponesas do Nordeste brasileiro, já **Santiago** (2007), enfatiza uma elite econômica e cultural onipresente em vários âmbitos da sociedade brasileira.

Em ambos os filmes, os planos da narrativa se dividem em duas dimensões: a do passado e a do presente, duas temporalidades que se complementam na trama, mostrando memórias, destinos e as trajetórias percorridas. Para evocar o passado, ambos os trabalhos se utilizam de várias imagens de arquivo e também das fotografias associadas às lembranças e às recordações.



É preciso salientar que **Santiago** (2007) é um filme meticulosamente montado. Na sua produção, atuaram alguns dos melhores profissionais da área de cinema no Brasil, como Walter Carvalho (fotografia e cinegrafia), Márcia Ramalho (fotografia), Eduardo Scorel (edição) e Jorge Saldanha (sonoplastia). Sua concepção estética é primorosa e não é à toa que seja dos poucos filmes brasileiros incorporado ao acervo permanente do The MOMA Collection, do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (EUA) (FINCO, 2012, p. 134).

O filme tenciona em vários momentos os limites da linguagem documental. Ele utiliza a narrativa clássica do documentário, porém de um modo original e crítico. O narrador discorre durante o filme sobre questões da própria construção do mesmo, com voz formal, explica a escolha de cenas e da trilha sonora do início, a rotina da casa da família, aspectos da infância de J. M. Salles. Porém, algo interessante é que embora o narrador fale em primeira pessoa, a voz não é de J. M. Salles, e sim de seu irmão, Fernando M. Salles.

A narrativa foca a história de Santiago, mordomo que durante trinta anos trabalhou para a família do cineasta. Um homem de grande cultura e admirável memória, cujas idiossincrasias deixaram marcas profundas na família. J. M. Salles cresceu ao redor de Santiago em sua mansão na Gávea, hoje a sede carioca do Instituto Moreira Salles. Em 1992, na época das filmagens, Santiago já era aposentado, tinha cerca de oitenta anos e morava sozinho em um pequeno apartamento, embora localizado no bairro Leblon, conhecido por residir pessoas majoritariamente de classe alta.

Por cinco dias, o cineasta entrevistou o ex-empregado e o registrou de incontáveis maneiras. Neste espaço, Santiago levava uma vida solitária pesquisando e documentando de forma quase obsessiva uma série de relatos sobre os dramas e trajetórias das vidas de diversas pessoas ao longo de mais de cinco séculos de nobrezas e dinastias de todo o mundo.

Logo nas primeiras cenas, Assim, o *ethos* de classe e família se manifesta fortemente e estabelece diferenças. O narrador já inicia o filme anunciando: “morei nesta casa até meus vinte anos, morávamos eu, meus irmãos, meu pai e minha mãe, *além de nós, haviam os empregados, que eram muitos*”.

Poucas falas depois, o narrador afirma:

“Uma de minhas lembranças de criança sou eu e meus irmãos vestidos de copeiro, com uma bandeja na mão, entre os convidados, *brincando de servir*. Nessas ocasiões quem punha a bandeja na minha mão e me ensinava a equilibrá-la sem derrubar os copos era Santiago, o mordomo da casa. O filme que tentei fazer há treze anos era sobre ele” (SANTIAGO, 2007)<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Grifos nossos.

Estas expressões: *além de nós, haviam os empregados, que eram muitos e brincando de servir* destacadas nas citações, evidenciam o que Elias (2001, p. 71) observou ao analisar entre patrões e empregados, existe uma expressão de simultaneidade de constante aproximação espacial e constante distanciamento social, de contato íntimo em um nível e distanciamento rígido no outro. Nesta perspectiva, por mais que Santiago convivesse com a família Moreira Salles e dividisse o mesmo ambiente, ele sabia que nunca teria dos mesmos privilégios e capitais dos mesmos, estando em outro patamar da hierarquia social.

Neste ponto, Simmel (2009, p. 27) também nos ajuda a compreender este fenômeno afirmando que o dinheiro é ao mesmo tempo um herói e um vilão da modernidade. Por um lado permite que as relações sociais se libertem da dependência de pessoas específicas. O que se deve pelo de ser um meio de troca universal sendo reconhecido por todos, o que torna possível a troca comercial independente. Mas, por outro lado, essa independência de relações sociais específicas torna o contato humano muitas vezes apenas um contato comercial. Sendo assim, para o autor, a impessoalidade do dinheiro seria a fonte da impessoalidade das relações humanas.

Na sequência, é muito interessante e impactante as cenas seguintes porque elas mostram uma abrupta transformação do ambiente. É realizada a saída da mansão da família (sobrado), para o apartamento do mordomo (mucambo), um lugar muito menor e mais humilde, contrastando com a imensidão, altura e luminosidade do ambiente anterior (FREYRE, 2003).



**Figura 277** - Cena de **Santiago** (2007) onde o ângulo mostra o pequeno apartamento do mordomo Santiago, cena que contrasta com a imensidão da moradia da família Moreira Salles

Nesta passagem, o cineasta filma Santiago em um ângulo que junta em um enquadramento, uma cozinha e no fundo uma dispensa. A pequena distância entre os minúsculos cômodos denotam logo de começo a distância social que existe entre o cineasta e seu entrevistado. A escolha do ponto de vista estabelece um limiar para a realidade. A disposição é complementada com a máquina de escrever posta na frente de Santiago, item que cobre boa parte de seu corpo, visto muito ao fundo do quadro. A máquina ressalta também as inúmeras camadas de discurso que envolvem o personagem e que permitem que ele signifique algo para além de sua trajetória existencial, ideal coerente com a proposta formal do diretor e com sua “voz” narrativa.

As cenas seguintes mostram o carisma do mordomo e suas histórias cativantes. Nascido na Argentina, começou a trabalhar com uma família aristocrática em Buenos Aires, contraindo desde então uma paixão por tudo o que dissesse respeito à vida de reis e rainhas, a nobreza em geral, real ou imaginária, pouco importava. É com fascínio por esse mundo que conta as histórias dos grandes jantares e festas na mansão da Gávea, as tarefas que envolviam a arrumação da casa, as mesas, as flores, a orquestra, os nobres e distintos que a frequentavam. São pequenas narrativas que desvelam a dureza do trabalho contínuo, a dificuldade de uma vida privada, a submissão do mordomo a uma ordem estabelecida.

Na sequência, o filme foca seu interesse na imensa e singular pesquisa do mordomo sobre as origens e linhagens de diferentes famílias aristocráticas europeias, fruto de pesquisas em bibliotecas e transcritas pelo mordomo ao longo de mais de meio século. Uma tentativa quase insana de impedir que aquelas vidas desaparecessem da memória. Eram centenas e centenas de listas, que o acompanharam até a morte, em 1994. Tudo isso entrou para um dossiê que alcançou 30.000 páginas cuidadosamente datilografadas e foi deixado em testamento para o cineasta<sup>54</sup>. São memórias não vividas pelo mordomo, mas coletivas de uma sociedade as quais ele tinha certa intimidade e escrevia com sentimento. Sobre essa pesquisa, Santiago no filme afirma que:

“Eu botei nelos parte de mia vida, mis sentimientos, porque à medida que eu ia tomando... io vivia aquilo, me transportava naquele entonces, no? Por exemplo, quando los fenícios que vinham con los elefantes e cruzaram los Alpes, io acompañava aquele ejército... cartaginés con sus maquinarias, todas sus catapultas, sus elefantes, por eso que lutava contra los romanos” (SANTIAGO, 2007).

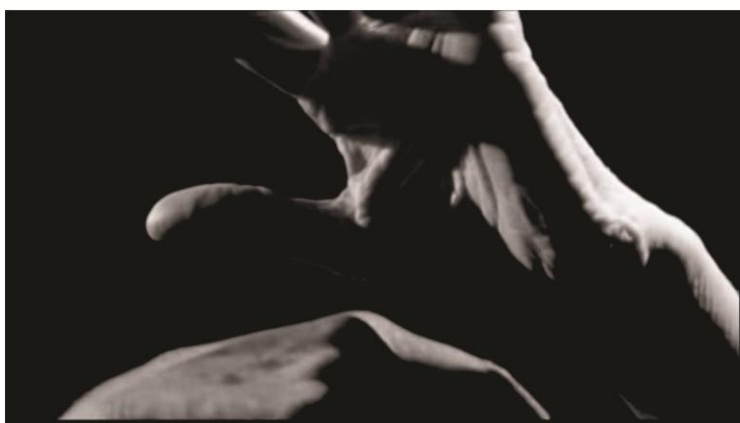
---

<sup>54</sup> Essa pesquisa do mordomo Santiago atualmente faz parte do acervo do Instituto Moreira Salles, contudo, o acesso a ela é restrito.

Assim, J. M. Salles traz para o filme fragmentos desses escritos, assim como comentários pessoais de Santiago encontrados em meio aos textos. Refaz, a seu modo, o gesto do ex-mordomo e retira Santiago do esquecimento a que as imagens de 1992 o haviam condenado. Mas, a forma como o documentarista se aproxima de seu personagem gradativamente vai incomodando o espectador, que sente o mal-estar que rondava o ambiente nestas gravações e a invasão da privacidade do mordomo. O espectador presencia cenas do diretor mandando o entrevistado repetir incansavelmente algumas frases. Em vários momentos, Santiago mostra vontade de confessar algo a Salles, mas ele o corta. O cineasta força o mordomo a responder apenas sobre o que era de interesse para a produção, omitindo e julgando diversas vezes as ideias e histórias que o mordomo gostaria de expor e compartilhar, em uma atitude que demonstrava uma arrogância com os desejos de representação, identidade social do entrevistado.

Neste sentido, ele aborda as inúmeras interferências que faz a fala de seu mordomo, a coação que promoveu ao entrevistado, a relação tensa que conduziu as filmagens, a pouca informalidade neste processo, o nervosismo do mordomo ao falar de sua vida e na sua intenção e mesmo esforço de em nenhum momento desagradar J. M. Salles. Assim, o espectador se depara com um diretor por vezes déspota, irritado, apressado, incapaz de estabelecer uma efetiva interação com Santiago, que tenta a seu modo acertar e fazer aquilo que o diretor almeja. Deste modo, o cineasta evidencia ao público que tal como ocorreu em **Nanook, o esquimó** (1922), nestes encontros com Santiago, as entrevistas nunca foram naturais, Santiago sempre encenava no filme, nas poucas vezes que queria se expressar de forma mais natural, o cineasta cortava sua fala. Porém, ainda sob a ordem de repetir várias vezes a mesma cena, Santiago de alguma forma compreendia o processo da filmagem e desejava ser bem representado.

Um dos poucos momentos do filme onde Santiago exerce sua vontade de representação ocorre quando J. M. Salles filma dois longos planos, em que o mordomo realiza uma encenação de uma dança com as mãos, aliás, uma passagem bastante comovente e reveladora de sua personalidade. Sempre que vejo esta cena e sua poesia, lembro de um trecho do texto de Cañizal (1996, p. 354), em que ele afirma que a poesia em direção à qual o cinema deveria caminhar está no mundo e sua função artística deveria ser, por conseguinte, extrair dos objetos aquilo que sempre lhes pertenceu, mas permanece fora do alcance da percepção humana.



**Figura 88** – Reprodução da cena do filme *Santiago* (2007) onde o mordomo realiza uma encenação com as mãos. Este é um dos poucos momentos desta obra onde foi dada ao mesmo, liberdade para opinar sobre como gostaria de ser representado no filme.

Outra observação importante é que em vários planos o mordomo é impedido de olhar para a câmera, isto é, não tem os olhos voltados para o espectador e também não olha para um interlocutor. Ele olha para um vazio. Em uma das tomadas, J. M. Salles diz: “Santiago vai de

novo, não olha para a gente não. Não olha!", ou ainda: "Fala logo que estamos com um pouco de pressa" (SANTIAGO, 2007).



**Figura 99** – Reprodução do filme **Santiago** (2007) onde é possível perceber o mordomo que leva o nome do filme falando de lado, sem olhar nunca olhar para a câmera, acatando a estética imposta pelo cineasta J. M. Salles.

Ao final do filme, o cineasta mostra que foi uma escolha estética, ele tinha como influência do filme **Viagem a Tóquio** (Yasujiro Ozu, 1953), que possui em suas cenas vários enquadramentos estáticos, priorizando a atuação dos atores ao invés dos movimentos das câmeras. Porém, esta escolha se mostrou equivocada por atenuar a distância de J. M. Salles para com Santiago ao longo de toda filmagem. E, ao impor uma ideia prévia do filme, não entendeu o que de fato importava naquele reencontro. Mas, o diretor foi perceber sua arrogância com o seu entrevistado muitos anos depois. Ao rever as filmagens, percebeu as falhas, a insegurança, os desatinos e outros fatores que contribuíram para que o filme de 1992 nunca tenha sido lançado. Nas filmagens, o conflito de classe contido na relação patrão e empregado se estende à relação diretor e entrevistado, acentuando dialeticamente os agentes sociais e as estruturas de dominação.

Em todo o filme, existe apenas um único trecho de poucos segundos, em que o cineasta aparece próximo ao mordomo, que corresponde a imagem abaixo.



**Figura 30** – Reprodução da única cena do filme *Santiago* (2007) onde o cineasta J. M. Salles fica próximo de seu antigo mordomo Santiago.

Neste trecho, aos onze minutos do filme **Santiago** (2007), o narrador profere o seguinte relato:

“Aqui eu apareço ao lado de Santiago. De todo o material, é uma das duas únicas imagens em que fui filmado ao lado dele. Foi feita por acaso. Começava ali um novo tipo de relacionamento. Pelos próximos cinco dias, eu seria um documentarista, e ele, o meu personagem. Ou, ao menos, naquele momento, era assim que me parecia”.

Assim, em nenhum momento a relação de classes sociais entre o cineasta e o mordomo é rompida, Santiago mesmo aposentado, no filme se percebe sempre como funcionário e vê J. M. Salles como o filho de seu antigo patrão, prestando informações mais por respeito a esta relação e não por se interessar simplesmente de ter sua pesquisa divulgada pelo documentário. Como o próprio cineasta confessa no final do filme: “A maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. Desde o início, havia uma ambiguidade insuperável entre nós que explica o desconforto de Santiago” (SANTIAGO, 2007).

Ao desmontar as imagens e sons, ao advertir o espectador a desconfiar as imagens exibidas, mostrando o mal-estar que impôs nas entrevistas e no tratamento a Santiago, chegamos mesmo a ter certo desconforto a respeito da própria imagem que o documentarista galgou ao longo dos anos com seu trabalho. Mas, em defesa do cineasta é preciso observar

que raras vezes na história do documentário um cineasta ousou explicitar de tal maneira segredos que ficam, na maior parte dos casos, para sempre perdidos nos materiais não usados dos filmes. Porém, é dessa sensação de “tarde demais” que Salles extrai as condições para finalizar o filme e se redimir de alguma forma.

Como admite o cineasta, ele nunca foi capaz de romper a relação entre patrão e empregado que contaminou também a própria filmagem e impediu que se aprofundasse o retrato do ex-mordomo.

“Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição, entendi o que agora parece evidente. A maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. Desde o início, havia uma ambiguidade insuperável entre nós que explica o desconforto de Santiago. É que ele não era apenas meu personagem; eu, não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa, e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo” (SANTIAGO, 2007).

O jogo entre realidade e ficção no filme se mostra no sentido de se J. M. Salles tivesse apenas transcorrido a narrativa, tal como ela havia sido pensada inicialmente, provavelmente, o espectador dificilmente faria críticas às atitudes autoritárias do mesmo, saindo da sala de cinema com a impressão de que Santiago havia sido bem representado neste filme que leva seu nome. É após a autocritica sobre o distanciamento que promoveu em relação ao seu mordomo que fica evidente as imposições do cineasta aos desejos de representação e fala do personagem.

**Santiago** (2007) possui, assim, uma narrativa perturbadora e comovente, através dela é possível perceber uma curva de aprendizado e uma transformação de um cineasta no confronto com ele mesmo em outro momento de sua vida. Uma compreensão que se deu, de certa maneira, tarde demais. Santiago morreu dois anos depois dessas filmagens, o que impossibilitou uma nova e melhor aproximação do cineasta com o mesmo.



## CONCLUSÃO

Elias (2011, p. 80) mostra que para entender uma elite econômica, é preciso olhá-la a partir da nossa perspectiva (o que implica em falar dela na terceira pessoa) e, ao mesmo tempo, a partir da sua perspectiva, ou seja, é preciso observá-las de acordo com sua própria lógica, como se estivéssemos escutando seus membros falarem dela na primeira pessoa. Somente assim é possível compreender esta estrutura sustentada por símbolos de *status* e prestígio, tais como habitação e etiqueta, necessárias para a manutenção de todo um estilo de classe e os mecanismos de sociabilidade e os simbolismos de poder acionados por estes clãs.

O desejo e a necessidade que os grupos de elite têm de se diferenciarem e de se distinguirem entre si e em relação aos outros segmentos da sociedade, com os quais procuram demarcar e sublinhar a sua distância social, encontram, segundo Elias (2011, p. 80), “sua expressão verbal em palavras tais como ‘valor’, ‘consideração’, ‘distinção’, entre outras, de forma que seu uso corrente é, ao mesmo tempo, um signo de pertencimento a um grupo social e um apelo às obrigações que decorrem da adesão aos seus ideais sociais”.

O resultado da aplicação desse conjunto de preceitos metodológicos e de conceitos é a compreensão alargada do universo de sociabilidade da corte e dos simbolismos de poder que dão a essa formação social o seu caráter único e diferenciado, os quais são pinçados por meio da análise da etiqueta, do luxo, do consumo suntuoso, do controle e autocontrole, dos jogos de dissimulação e do sentimento condensado de superioridade social. Nesse enredamento sustentado por formas de vinculação diversas, a sociabilidade ocupa um lugar central. Por meio dela, os grupos marcam suas diferenças, expressam seu capital simbólico, sinalizam suas chances de poder, conferem sentido aos seus integrantes.

A ascensão da família Moreira Salles ao longo do século XX no Brasil é realmente impressionante. Em pouco mais de um século, o clã edificou-se como umas das famílias mais ricas e influentes do país, tendo um patrimônio estimado em treze bilhões de dólares, perdendo somente para as famílias Ermírio de Moraes (Grupo Votorantim), Safra (Grupo Safra S. A.) e Marinho (Organizações Globo).

Os quatro irmãos Moreira Salles (Fernando, João, Pedro e Walter) são herdeiros de dois dos negócios mais valiosos do Brasil, o Itaú Unibanco, o maior banco privado do Brasil, e a Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração (CBMM), maior produtora mundial de nióbio de ferro. Logo, é praticamente impossível desvincular as ações desta família de suas empresas. Pelo contrário, a família e a empresa formam um único contexto multidimensional,

em que ambas estão sempre presentes de uma forma interligada. Esta interligação é um dos fatores que contribui mais para a distinção que estas grandes famílias empresariais adquirem a nível social e econômico.

Os interesses dos sujeitos sociais que integram família e empresa são estruturados de forma a articular elementos de uma e outra, que é difícil por vezes saber qual delas prevalece. Por um lado, os interesses econômicos, em si mesmo um fator de agregação dos participantes, constituem um elemento central para a continuidade das relações entre os membros da família e para a compreensão das relações de parentesco neste contexto social. Porém, por outro lado, sem a motivação identitária que anima os diversos membros do grande universo familiar, estes não investiriam tanto e tão pessoalmente neste projeto econômico. Desta forma, a empresa familiar, é um símbolo da grande família e de um elevado estatuto social. A própria existência da empresa e o seu desenvolvimento econômico são, portanto, condições centrais para a continuidade das relações de proximidade familiar.

O fomento a arte no Brasil é uma das formas que a família Moreira Salles utiliza para ampliar os capitais sociais e culturais que possui, sempre realizando estes investimentos dentro de uma lógica de mercado, ou seja, todas estas práticas necessariamente devem de alguma forma auxiliar e melhorar a imagem do clã perante a sociedade. O grupo promove através do Itaú Cultural e do Instituto Moreira Salles, o principal instrumento de atuação do clã, em diferentes frentes a promoção de cultura no país através da criação, desenvolvimento e promoção dos programas de incentivo e preservação da memória das artes e da cultura do País.

Além do fomento a arte, J. M. Salles também se tornou documentarista, roteirista e produtor do cinema. Aliado ao seu irmão W. M. Salles Jr, trabalhou para que a produtora Video Filmes projetasse toda uma nova geração de cineastas e ainda oferecesse espaço para que cineastas como Eduardo Coutinho, produzissem sob sua estrutura e se valendo de seus capitais.

Evidentemente, chama a atenção o fato de mesmo sendo herdeiro de uma imensa fortuna, o cineasta se utilizar de uma lei de incentivos fiscais para financiar seu trabalho. A Lei Rouanet praticamente acabou com a figura quase ingênua do amante que investe em arte. No entanto, o dilema maior da lei segue, exatamente, o fato de que o mecenas não mais tirar do próprio bolso seu investimento e direciona o projeto cultural de acordo com seu próprio interesse, um dinheiro que é público. Porém, é notória e visível a expansão que teve o mercado da arte no Brasil a partir da criação desta lei e talvez seu maior mérito seja destinar

recursos exclusivamente para este fim, não permitindo o desvio destes recursos para o uso em outras finalidades. Certamente o Cinema da Retomada não existiria ou existiria de outra forma e em outras bases se não contasse com os recursos advindos desta legislação.

Se o cinema ficcional no Brasil pouco traz ainda poucas condições para que cineastas consigam viver apenas desta atividade, os documentários representam um gênero ainda mais obscuro para empreendimentos profissionais no nível de uma carreira estruturada. Logo, o empreendimento neste setor ainda visa um lucro muito mais simbólico do que financeiro.

Nessa trajetória de quase vinte anos, destaquei como J. M. Salles realizou seus trabalhos, as parcerias que realizou, como se diferenciou através dos trabalhos que foi concluindo com o passar dos anos e como lidou com as problemáticas inerentes à prática do documentário. Neste sentido, seu trabalho dentro do campo cinematográfico brasileiro ocupou um lugar de destaque. Ele contribuiu na edificação de novas perspectivas para o documentário brasileiro, afastando-se dos métodos e práticas estabelecidas pelo “modelo sociológico” tão criticado por Bernardet (2003), questionando o próprio modo como o documentário atua e intervém na realidade. Negando a premissa da capacidade da câmera de representação fiel da realidade, estimulando a consciência do espectador a respeito do modo de se fazer documentários.

Mas, obviamente, toda arte carrega consigo imagens do *habitus* das pessoas que as realizam, logo seu trabalho é mediado por esta origem, que é demonstrada na escolha dos temas, dos entrevistados, no modo de produção, nas perguntas realizadas e no discurso que o cineasta deseja passar com seus filmes. Assim, ao desmistificar a linguagem do cinema documentário, Salles acabou por torná-lo mais verdadeiro, o que não quer dizer que suas produções sejam isentas de posicionamento, aliás, ele nunca rompeu com seu lugar de fala. Mas, desmistificando que o espetáculo proporcionasse meios de permitir que seu espectador se tornasse mais crítico, elevando sua consciência para ideias e conceitos que vão além dos temas apresentados pela narrativa.

Portanto, os documentários de Salles nos convidam a compreender aspectos do mundo de maneira mais completa. Observam, descrevem ou evocam poeticamente situações e interações. Em suas representações, tenta enriquecer nossa compreensão de aspectos do mundo histórico. Complicam nossa adesão a certas posturas, eliminando a certeza com a complexidade ou a dúvida.

## REFERÊNCIAS

### Artigos

AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. **Alceu** - v. 8 - n 15 p. 173-184 - jul./dez. 2007.

BAGGIO, Eduardo Tulio. O cinema verdade de Jean Rouch no filme Di Cavalcanti di Galuber. **FAP**, Curitiba, v.4, n.2, p. 166-179, jul/dez. 2009.

BARREIRA, Irllys Alencar F.. A pesquisa como orquestra de sentidos. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 21, n. 61, June 2006. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092006000200016&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092006000200016&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 31/08/2013.

BENTES, Ivana. O Copyright da miséria e os discursos sobre a exclusão. **Lugar comum**, n. 17, 2003, pp. 85-95.

\_\_\_\_\_. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **ALCEU** - v.8 - n.15 - p. 242 a 255 - jul./dez. 2007.

BOTELHO, Isaura. DIMENSÕES DA CULTURA E POLÍTICAS PÚBLICAS. **São Paulo Perspec.**, São Paulo , v. 15, n. 2, p. 73-83, Apr. 2001 . Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-88392001000200011&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200011&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 08/Jan/2016.

BRUSCHINI, Sílvia. Uma abordagem sociológica da família. In. **Revista brasileira de estudos da população**. São Paulo, v. 6, n. 1, p. 1-23, jan./jun. 1989.

COMOLLI, Anne. Elementos de método em antropologia fílmica. In. FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe. **Descrever o visível**: cinema documentário e antropologia fílmica. São Paulo: Estação Liberdade, 2009, p. 23-52.

CUNHA, Rodrigo. Incentivo fiscal e busca da identidade nacional na retomada. **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 56, n. 2, Apr. 2004. Disponível em <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252004000200028&lng=en&nrm=iso](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252004000200028&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 10/12/2013.

\_\_\_\_\_. Mecenato garante programação de qualidade. **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 62, n. 2, 2010 . Disponível em: <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252010000200024&lng=en&nrm=iso](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252010000200024&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 05/02/2015.

DOMINGUES, José Maurício. Sociologia da cultura, memória e criatividade social. **Dados**, Rio de Janeiro , v. 42, n. 2, 1999. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0011-52581999000200004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581999000200004&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 11/03/2016.

DURAND, José Carlos Garcia; GOUVEIA, Maria Alice; BERMAN, Graça. Patrocínio empresarial e incentivos fiscais a cultura no Brasil: análise de uma experiência recente. **Rev. adm. empres.**, São Paulo , v. 37, n. 4, p. 38-44, Dec. 1997. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-75901997000400005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-75901997000400005&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 15/03/2016.

FRANÇA, Renata Reinhofer. Arquitetura cifrada: a casa da gávea de Walther Moreira Salles. **Arquitextos**, ano 09, jan. 2009.

GUIMARÃES, Victor. Imagens da elite no documentário brasileiro contemporâneo: o desafio de filmar o inimigo em Um lugar ao sol, de Gabriel Mascaro. **Revista Imagofagia - Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA)**, n. 4 - 2011.

HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo. **Novos estud. - CEBRAP**, São Paulo, n. 78, p. 113-128, July 2007. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002007000200011&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000200011&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 16/07/2015.

MELO, Patrícia Bandeira. O financiamento do cinema no Brasil: as leis de incentivo e a possibilidade de autonomia. **ALCEU** - v. 10 - n.19 - p. 61 a 76 - jul./dez. 2009.

MICHEL, Rodrigo Cavalcante; AVELLAR, Ana Paula. Indústria cinematográfica brasileira de 1995 a 2012: estrutura de mercado e políticas públicas. **Nova econ.**, Belo Horizonte, v. 24, n. 3, p. 491-514, Dec. 2014. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-63512014000300491&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-63512014000300491&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 15/05/2015.

OTTONE, Giovanni. O renascimento do cinema brasileiro nos anos 1990. **Alceu** - v. 8 - n. 15 - p. 271 a 296 - jul./dez. 2007.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos históricos** - teoria e história. n. 10 v. 5. Rio de Janeiro: APDOC, 1992. P.200-215.

RAMOS, Fernão. Breve panorama do Cinema Novo. **Revista Olhar**, Ano 02, n. 4 - Dez, 2000.

ROCHA, Glauber. Uma Estética da Fome. In: **Revista Civilização Brasileira**, n.3, julho, 1965, p. 165 - 170.

SALVO, Fernanda. Cinema brasileiro da retomada: da pobreza à violência na tela. **Revista ESPCOM**, Belo Horizonte, v. 01, n 01, p. 1-10, 2006. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~espcom/revista/numero1/ArtigoFernandaSalvo.html>>. Acesso em: 11/12/2013.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2005, p.57-71.

SANSONE, Lívio. Os objetos da identidade negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil. **Mana**. vol.6 n.1 Rio de Janeiro Apr. 2000.

SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. **An. mus. paul.**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 73-134, Dec. 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-47142005000200004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142005000200004&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 28/10/2015.

SEHN, Magali Melleu. A preservação da arte contemporânea. In. **Revista Poiésis**, n 20, p.137-148, Dezembro de 2012.

SIMIS, Anita; AMARAL, Rodrigo Correia. Mecenato no Brasil democrático. In. **Revista Eletrônica Internacional de Economia Política de las tecnologías de la información y Comunicación**. Vol. XIV, n. 3, Sep - Dic / 2012.

TEVESCO, Cybelle e TAVARES, Denise. Lynxfilm, O2 e Conspiração: parcerias com o cinema brasileiro. In. **IV Encontro dos núcleos de pesquisa da Intercom**. Porto Alegre, 2004.

WILLER, Claudio. A Lei Sarney, a cultura e as bibliotecas. **Revista brasileira de biblioteconomia e documentação**, São Paulo, jan./dez., 1987.

## Entrevistas

**AGÊNCIA ESTADO**. João Moreira Salles, o entusiasmo e a desilusão. 20/set/2000. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,joao-moreira-salles-o-entusiasmo-e-a-desilusao,20000920p1633>>. Acesso em 10/01/2016.

ALZUGARAY, Paulo. A Voz do morro. **Isto é Gente**, Cinema, ed. 149, 10/jun./2002, p. 5-6.

**CENA POR CENA**. JOÃO DOCUMENTARISTA. 2003. Disponível em: <<http://www.cenaporcena.com.br/entrevista4.asp>>. Acesso em: 10/05/2013.

**CINEMAIS**. Rio de Janeiro: [s.n], n. 25, mar./abr. 2000, p. 18.

**CRÍTICOS**. O elogio do recato. 09/05/2003. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=269&cat=2>>. Acesso em 25/02/2014;

**FOLHA DE SÃO PAULO**. ENTREVISTA JOÃO MOREIRA SALLES. 13/08/2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1308200714.htm>. Acesso em 10/10/2012>.

GREENHALGH, Laura. Empresário, diplomata, mecenas. E uma só vida. **Estado de São Paulo**. Política, p. 1-2, 28/05/2012. Disponível em: <<http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,empresario-diplomata-mecenas-e-uma-so-vida,878980>>. Acesso em 15/08/2015.

MEIRELLES, Fernando. Entrevista concedida a REIS, Luís Felipe. **Jornal do Brasil**. Cultura, 25 abr. 2010.

MORISAWA. Mariane. Entrevista - João Moreira Salles "Não acho que Lula vá gostar do filme. **Isto é gente**. Ed. 277, 29/11/2004, p. 6-8.

**REVISTA ISTO É**. Não, não e não: Assumidamente na oposição, Garotinho repele a Alca, os lucros dos bancos e quer tirar o País da periferia da globalização. n°: 1719, 06/Set/ 2002.

SALLES, João Moreira. Entrevista concedida a BORGES, Júlio Daio. **Digestivo Cultural**. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=8>. Acesso em: 05 de Janeiro de 2016.

\_\_\_\_\_. **Entrevista concedida à rádio CBN**. 11/03/2006. Disponível em: <http://cbn.globoradio.globo.com/series/cultura/galeria-cbn/2006/11/03/DOCUMENTARISTA-JOAO-MOREIRA-SALLES-FALA-SOBRE-A-CARREIRA.htm>. Acesso em 26/01/2016.

\_\_\_\_\_. **Entrevista concedida ao site UOL**. 2008. Disponível em: <http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/livros/ult1750u409.jhtm>. Acesso em 15/01/2016.

SALLES, Walter. Em entrevista concedida à SCHILD, Susana. **O Estado de São Paulo**, Caderno 2, 01/05/2002.

URBAN, Rafael. Entrevista João Moreira Salles. In. **Juliette Revista de Cinema**. 11 de dezembro de 2010. Disponível em: <http://www.julietterevistadecinema.com.br/Blog/Blogger2/2010/12/11/b971877b-46bf-45be-9d0b-2d9a8d321916.aspx>. Acesso em 10/02/2014.

## **Livros**

ALTMANN, Eliska. **O Brasil imaginado na América Latina**: a crítica de filmes de Glauber Rocha e Walter Salles. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FAPERJ, 2010.

BACK, Sylvio. **Docontaminado**: Ensaios sobre o documentário brasileiro. Curitiba, Museu da Imagem e do Som, 2001.

BARROS, M.L. **Família e gerações**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165 – 196.

BENTES, Ivana. Proposta pedagógica. In. TV ESCOLA. **Debate**: cinema documentário e educação. Rio de Janeiro: TV Brasil, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: Crítica Social do Julgamento. São Paulo: Edusp/Porto Alegre: Zouk, 2007.

\_\_\_\_\_. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Esquisse d'une theorie de la pratique**. Génève, Génène, 1972.

\_\_\_\_\_. Gostos de classe e estilos de vida (Montero, P. & Auzmendi, A., Trad.). In Ortiz, R.(Org.). **Pierre Bourdieu: sociologia** (pp. 82-121). São Paulo: Ática, 1983.

\_\_\_\_\_. **Mediações pascalinas**. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 2001.

\_\_\_\_\_. **Razões práticas**. São Paulo: Papirus, 1997.

CAETANO, Daniel. **Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década**. São Paulo: Azougue Editorial, 2005.

CÂNDIDO, Antonio. The brazilian family. In: SMITH, Thomas e MARCHANT, Alexander. **Brazil: portrait of half a continent**. New York, Drydam Press, 1951, p. 291-312.

CÃÑIZAL, Eduardo Peñuela. Cinema e Poesia. In. XAVIER, Ismail (Org). O cinema no século. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 353-364.

DRUCKER, Peter F. **O gestor eficaz em ação: uma agenda para fazer as coisas certas**. Rio de Janeiro: LTC, 2007.

EDUARDO, Cléber. Fugindo do inferno: a distopia da redemocratização. In: CAETANO, Daniel (Org.). **Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década**. Rio de Janeiro: Contracampo; Azougue, 2005.

ESCOREL, Eduardo. **Adivinhadores de água**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006.

\_\_\_\_\_. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

GATTI, André. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. **História e economia do cinema e do audiovisual no Brasil: presente e passado**. Filme Cultura, v. 51, p. 92-94, 2010.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

GONÇALVEZ, Maurício R. **Cinema e identidade nacional no Brasil - 1898-1969**. São Paulo: LCTE, 2011.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia - Estudos culturais: Identidade e Política entre o Moderno e o Pós-moderno**. Bauru, São Paulo. EDUSC, 2002.

LABAKI, Amir. **É tudo verdade - reflexões sobre a cultura do documentário**. São Paulo: W11 Editores, 2005.

\_\_\_\_\_. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo, Francis, 2006.



LAGO, Pedro Aranha Corrêa. **A Sumoc como embrião do Banco Central: sua influência na condução da política econômica 1845-1965**. Rio de Janeiro: PUC, 1983.

LANDES, David. **Dinastias**: esplendores e infortúnios das grandes famílias empresariais. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007

LIMA, Maria Antônia Pedroso de. **Grandes famílias, grandes empresas**: ensaio antropológico sobre uma elite de Lisboa. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In: BENTES, Ivana (Org.). **Ecos do Cinema**: de Lumière ao digital. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

LINS, Consuelo da Luz; MESQUITA, Claudia. Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo (1999-2007) In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas, SP: Papirus, 2008a.

LINS, Consuelo da Luz; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008b.

LODI, João Bosco. **O fortalecimento da empresa familiar**. 2 edição. São Paulo: Pioneira, 1986.

\_\_\_\_\_. **Sucessão e conflito familiar**. São Paulo: Pioneira, 1987.

LODI, J.B; LODI, E. P.; **Holding**. 3 ed., São Paulo: Yangraf, 2004.

MARCOVITCH, J – **Pioneiros e empreendedores: a saga do desenvolvimento no Brasil**. São Paulo, Edusp e ed Saraiva, 2003 (impressão 2005).

MARSON, Melina Izar. **Cinema e políticas de Estado**: da Embrafilme à Ancine. São Paulo: Escrituras, 2009.

MARTINS, Ana Luiza. **Itaú Unibanco 90 Anos**: uma história muito além dos números. São Paulo: Editora Itaú Unibanco, 2014.

MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus Editora, 3ª Ed, 2008.

MICELI, Sergio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo, Difel, 1979.

\_\_\_\_\_. **Nacional estrangeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil**. Rio de Janeiro: Revista de Administração de Empresas, v. 24, jan-mar de 1984.

MOISÉS, José Álvaro. Os efeitos das leis de incentivo. In: Weffort, Francisco & Souza, Márcio (orgs.). **Um olhar sobre a cultura brasileira**. Brasília: Ministério da Cultura, 1998, pp. 445-462.

MOLFETTA, Andrea. Cinema argentino: a representação reativada (1990-2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas/SP: Papirus, 2008, p. 177-192.

MONTE-MÓR, P. Tendências do documentário etnográfico. In: TEIXEIRA, F. E.(org). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (Orgs.). **O Cinema do real**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

\_\_\_\_\_. **O cinema da Retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume II: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Senac, 2005.

OLIVEIRA, Djalma de Pinho Rebouças. **Empresa familiar: como fortalecer o empreendimento e otimizar o processo sucessório**. 2.ed. São Paulo: Atlas, 2006.

OLIVEN, Ruben George. A relação Estado e cultura no Brasil: cortes ou continuidade?. In: MICELI, Sergio. **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984.

OLIVIERI, Cristiane Garcia. **Cultura neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura**. São Paulo: Escrituras, 2004.

OMORI, Yasuhiro. Estudo da antropologia através da imagem. In: FREIRE, Marcius e Lourdou, Philippe. **Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

OTTONE, Giovane. O renascimento do cinema brasileiro nos anos 1990. **Alceu**, Rio de Janeiro, v.7 n.14 - jan./jun. 2007.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário: história, identidade, tecnologia**. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

PONTES, Heloísa. Círculos de intelectuais e experiência social. In: **Revista brasileira de Ciências Sociais**. Vol 12, n. 34, jun. 1997, p. 57-69.

RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Art, 1990.

\_\_\_\_\_. **Mas Afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: SENAC, 2008.

\_\_\_\_\_. O que é documentário? In: **Estudos de Cinema 2000 – SOCINE**. Sulina e FAMECOS, 2000.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004. p.81-96.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RICCA, Domingos. **Da empresa familiar à empresa profissional**. São Paulo: Editora CLA Cultural, 1998.

SIMMEL, Georg. **Ensaaios sobre teoria da história**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

\_\_\_\_\_. **Fidelidade e gratidão e outros textos**. Lisboa: Relógio D'água, 2004.

\_\_\_\_\_. **Psicologia do dinheiro e outros ensaios**. Lisboa: Edições texto e grafia, 2009.

SKLAR, R. **História social do cinema americano**. São Paulo: Cultrix, 1975.

SCHWARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário Moderno. In. MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

\_\_\_\_\_. (org). **Documentário no Brasil: Tradição e transformação**. São Paulo, Summus, 2004.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. **História do Unibanco, 1924-1994**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1994.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VIANNA, Oliveira. **Populações meridionais do Brasil**. Edição Eletrônica do Senado Federal - vol 27, Brasília, 2005.

XAVIER, Ismail, **O cinema brasileiro moderno**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006a.

\_\_\_\_\_. Cinema nacional: táticas para um tempo sem estratégias. **Comunicação e educação**, São Paulo, maio/ago, 2000, p. 81-86.

\_\_\_\_\_. Da violência justiceira à violência ressentida. **Ilha do Desterro**. Florianópolis. n. 51, jul./dez. 2006b, p. 55-68.

\_\_\_\_\_. **Sertão Mar**. Embrafilme e editora Brasiliense, São Paulo, 1983.

## Revistas e Jornais

**ACERVO O GLOBO.** Filme de Glauber Rocha sobre enterro de Di Cavalcanti está censurado há 34 anos. 25/10/2013. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/filme-de-glauber-rocha-sobre-enterro-de-di-cavalcanti-esta-censurado-ha-34-anos-10539863>>. Acesso em: 26/11/2015.

ARANTES, Silvana. —João Moreira Salles filma retrato não-verbal de Nelson Freire. In: **www.folha.uol.com.br/folha/ilustrada. Ilustrada** – Publicado em 29/04/2003 – Acesso em 09/03/2013.

ARAÚJO, Inácio. Fenômeno reflete ausência de política para o cinema. **Folha de S. Paulo**, 13 de junho de 1998.

AYRES, Marcela. Petrobras pode receber R\$ 2,6 milhões de diretor de 'Chatô'. Exame.com. 2012. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/gestao/noticias/petrobras-pode-receber-r-2-6-milhoes-de-diretor-de-chato/>>. Acesso em: 11/05/2013.

BENTES, Ivana. Cidade de Deus promove turismo no inferno. **Estado de São Paulo**. IN: Caderno 2. São Paulo, 31 de agosto de 2002, p. 3.

CORRÊA, Marcos Sã. Elegância de uso público. **Revista Época**, Sociedade, 04/10/1999. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI168480-15228,00-ELEGANCIA+DE+USO+PUBLICO.html>>. Acesso em 29/9/2015.

COUTO, José Geraldo. A indústria fictícia de cinema. **Folha de S. Paulo**, 9 de outubro de 1998.

DÁVILA, Sérgio. Coleção abriga filmes raros em DVD. **Folha de São Paulo**. Ilustrada, 06 out., 2005.

DIEGUES, Cacá. Arrogância utópica do Cinema Novo não mudou a história do país. **Uol Notícias Opinião**. 21 set. 2014. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/opinioao/coluna/2014/07/21/arrogancia-utopica-do-cinema-novo-nao-mudou-a-historia-do-pais.htm>>. Acesso em 10/02/2016.

FIORAVANTE, Celso. Video Filmes tem patrocinador único. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, 22 mai. 1997.

**FOLHA DE SÃO PAULO.** Banco Nacional de Cinema vira Espaço Unibanco. São Paulo, 28 dez. 1995.

GRAÇA FILHO, Ary S. Cultura é um bom negócio. **Jornal do Brasil**, 27 de Maio de 1997, Opinião, página 09.

INAGAKI, Alexandre. Cineastas e publicitários: tudo a ver? **Overmundo**, 2007. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/cineastas-e-publicitarios-tudo-aver>>. Acesso em: 16/03/2012.

MENA, Fernanda. Exemplo de sucesso entre cinemas de rua, Espaço Augusta completa 20 anos. **Folha de São Paulo**. 28/09/2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/09/1348521-exemplo-de-sucesso-entre-cinemas-de-rua-espaco-augusta-completa-20-anos.shtml>>. Acesso em 20/12/2015.

MOTA, Danielle. Cinema brasileiro: as histórias de quem produz. In. **Almanaque Saraiva**, 2010. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10455>>. Acesso em 16/03/2015.

NASSIF, Luís. Banqueiro foi personagem do séc. XX. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 fev. 2001. Dinheiro, p. B4. 39.

\_\_\_\_\_. Os amores do embaixador. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 mar. 2001. Dinheiro, p. B3.

NETO, Alcino Leite. Análise: Espaço de cinema recolonizou a Augusta e se tornou patrimônio de SP. **Folha de São Paulo**. 28/09/2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/09/1348536-analise-espaco-de-cinema-recolonizou-a-augusta-e-se-tornou-patrimonio-de-sp.shtml>>. Acesso em 20/12/2015.

REVISTA CONTRACAMPO. **A nova geração da "retomada"**. Vol 52. 2002. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/52/frames.htm>>. Acesso em: 10/01/2016.

REVISTA ÉPOCA. Ao mestre com carinho. **Revista Época On-line**. n. 235, 18 nov. 2002. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT33749-15254,00.html>>. Acesso em 16 jul. 2014.

REVISTA FILME B. **Retomada 20 anos depois**: a história, os números e os prêmios. Out. de 2015. Disponível em: <[http://www.filmeb.com.br/sites/default/files/revista/revista/revistafestivaldoriorio2015\\_versao-web.pdf](http://www.filmeb.com.br/sites/default/files/revista/revista/revistafestivaldoriorio2015_versao-web.pdf)>. Acesso em 10/02/2016.

**REVISTA ISTO É**. Guerra particular: ajuda de João Moreira Salles a traficante expõe a falta de perspectivas dos jovens favelados do Rio de Janeiro. Ed. 1588, 08/mar./2000, p. 8-9.

\_\_\_\_\_. Não, não e não: assumidamente na oposição, Garotinho repele a Alca, os Lucros dos bancos e quer tirar o País da periferia da globalização. Ed. 1719, 06/set./2002, p. 8-9.

TEIXEIRA, Paulo César. Na mão da banda podre. **Revista Isto É**. Ed. 1591, 29/mar./2000, p. 15.

VALENTE, Eduardo. Editorial. **Contracampo - Revista de Cinema**. Vol 52. 2002. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/52/frames.htm>>. Acesso em: 10/01/2016.

VILELA, Soraia. **Diretor João Moreira Salles reflete em Berlim sobre práticas documentais**. 06/06/2010. Disponível em: <<http://www.dw.de/diretor-jo%C3%A3o-moreira-salles-reflete-em-berlim-sobre-pr%C3%A1ticas-documentais/a-5652879>>. Acesso em: 10/05/2013.

## **Teses e dissertações**

ANTONELLI, Juliana Sangion. **Vale a pena ver de novo? A Globo Filmes e as novas configurações do audiovisual brasileiro na pós-retomada**. Tese (Doutorado) - Programa de pós-graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2011.

BORGES, Danielle dos Santos. **A retomada do cinema brasileiro: uma análise da indústria cinematográfica nacional de 1995 a 2005**. Tese (Doutorado) - Ciências da Comunicação da Universidade Autônoma de Barcelona, Barcelona, 2007.

COSTA, Fernando Nogueira. **Bancos em Minas Gerais (1889 – 1964)**. Campinas/SP, Programa de pós-graduação em Economia, Unicamp, 1978.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção (artes plásticas, arquitetura e classe dominante no Brasil, 1855-1985. Da academia ao mercado)**. Tese de doutoramento em sociologia, Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, datilografados, 2 vols., 1985.

FONSECA, Rui Pedro. Carreira, arte feminista e mecenato: uma abordagem à dimensão econômica do circuito artístico principal sob uma perspectiva de gênero. **Sociologia**, Porto, v. 26, dez. 2013. Disponível em <[http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0872-34192013000200006&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0872-34192013000200006&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 18/11/2015.

GALVÃO, Elisandra. **A ciência vai ao cinema: uma análise de filmes educativos e de divulgação científica do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE)**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

GUIMARÃES. Clotilde Borges. **A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, 2008.

MARKOWITZ, Michele Andrea. **Bancos e banqueiros: empresas e a famílias no Brasil**. 2004. 94 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

MOURA, Luanda. Mecenato: atores, objetos e práticas. Dissertação de mestrado. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais da Fundação Getúlio Vargas, 2012.

NETO, Manoel Marcondes Machado. **Marketing Cultural: características, modalidades e seu uso como política de comunicação institucional**. (Tese de doutorado). São Paulo, ECA/USP. 2000. 529 p.

ROVERE, Rossana Danielle Romualdo. **Influências do cinema direto nos documentários de João Moreira Salles: uma análise do filme Nelson Freire**. 2006. 129 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação – PPGCOM, Universidade de São Paulo, 2006.

## Anexo A – Documentários Nacionais (1995-2015)

DOCUMENTÁRIOS NACIONAIS   1995-2015					
	TÍTULO ESTREIA	DISTRIBUIDORA	ESTREIA	PÚBLICO	RENDA
1	VINÍCIUS	UIP	2005	271.979	2.378.985
2	TODOS OS CORAÇÕES DO MUNDO	CSRM/STM	1996	265.017	1.004.415
3	PELÉ ETERNO	UIP	2004	257.932	1.851.866
4	SURF ADVENTURES	LUMIÈRE	2002	200.853	1.295.502
5	RAUL SEIXAS - O INÍCIO, O FIM, O MEIO	PARAMOUNT	2012	167.723	1.843.651
6	JANELA DA ALMA	COPACABANA	2002	141.360	795.856
7	O SAL DA TERRA	IMOVISION	2015	131.489	1.933.906
8	EDIFÍCIO MASTER	RIOFILME	2002	86.483	605.243
9	UMA NOITE EM 67	VIDEOFILMES	2010	77.799	715.692
10	TROPICÁLIA	IMAGEM	2012	75.834	827.887
11	BAHÊA MINHA VIDA	PARIS	2011	75.296	598.978
12	A MÚSICA SEGUNDO TOM JOBIM	SONY	2012	74.535	856.959
13	SIMONAL - NINGUÉM SABE O DURO QUE DEI	MMOZ/RIOF	2009	71.189	688.920
14	CÁSSIA ELLER	H2O	2015	70.473	927.405
15	NELSON FREIRE	VIDEOFILMES	2003	64.264	456.022
16	CARTOLA - MÚSICA PARA OS OLHOS	RIOFILME	2007	64.199	521.350
17	SURF ADVENTURES 2	UNIVERSAL	2009	63.569	475.524
18	NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS	RIOFILME	1999	58.577	285.130
19	ELENA	ESPAÇO	2013	58.073	697.551
20	SANTIAGO	VIDEOFILMES	2007	55.686	481.982
21	O MUNDO EM DUAS VOLTAS	EUR/MAM	2007	54.683	520.582
22	PAULINHO DA VIOLA - MEU TEMPO É HOJE	VIDEOFILMES	2003	54.025	358.726
23	PRO DIA NASCER FELIZ	COPA	2007	51.140	325.211
24	LIXO EXTRAORDINÁRIO	DOWNTOWN	2011	49.986	454.577
25	FIEL	G7 CINEMA	2009	49.961	445.751
26	SOBERANO - SEIS VEZES SÃO PAULO	G7 CINEMA	2010	45.434	444.314
27	JOGO DE CENA	VIDEOFILMES	2007	44.538	368.113
28	ESTAMIRA	RIOFILME	2006	42.067	321.424
29	ENTREATOS	VIDEOFILMES	2004	38.341	313.023
30	JOSÉ E PILAR	ESPAÇO	2010	37.274	328.512
31	COISA MAIS LINDA	SONY	2005	35.861	319.251
32	ÔNIBUS 174	RIOFILME	2002	35.290	203.962
33	ROCK BRASÍLIA	DOWNTOWN	2011	34.408	333.705
34	O MISTÉRIO DO SAMBA	VIDEOFILMES	2008	33.686	292.322
35	PALAVRA (EN) CANTADA	ESTAÇÃO	2009	32.264	259.911
36	CAFÉ DOS MAESTROS	VIDEOFILMES	2008	28.651	237.962
37	JUSTIÇA	MAIS FILMES	2004	28.635	138.770
38	O RENASCIMENTO DO PARTO	ESPAÇO	2013	27.974	365.281
39	O PRISIONEIRO NA GRADE DE FERRO	IMOVISION	2004	27.848	156.931
40	ALÔ ALÔ TEREZINHA	IMOVISION	2009	27.322	234.348

Fonte: Revista Filme B (2015, p. 96)